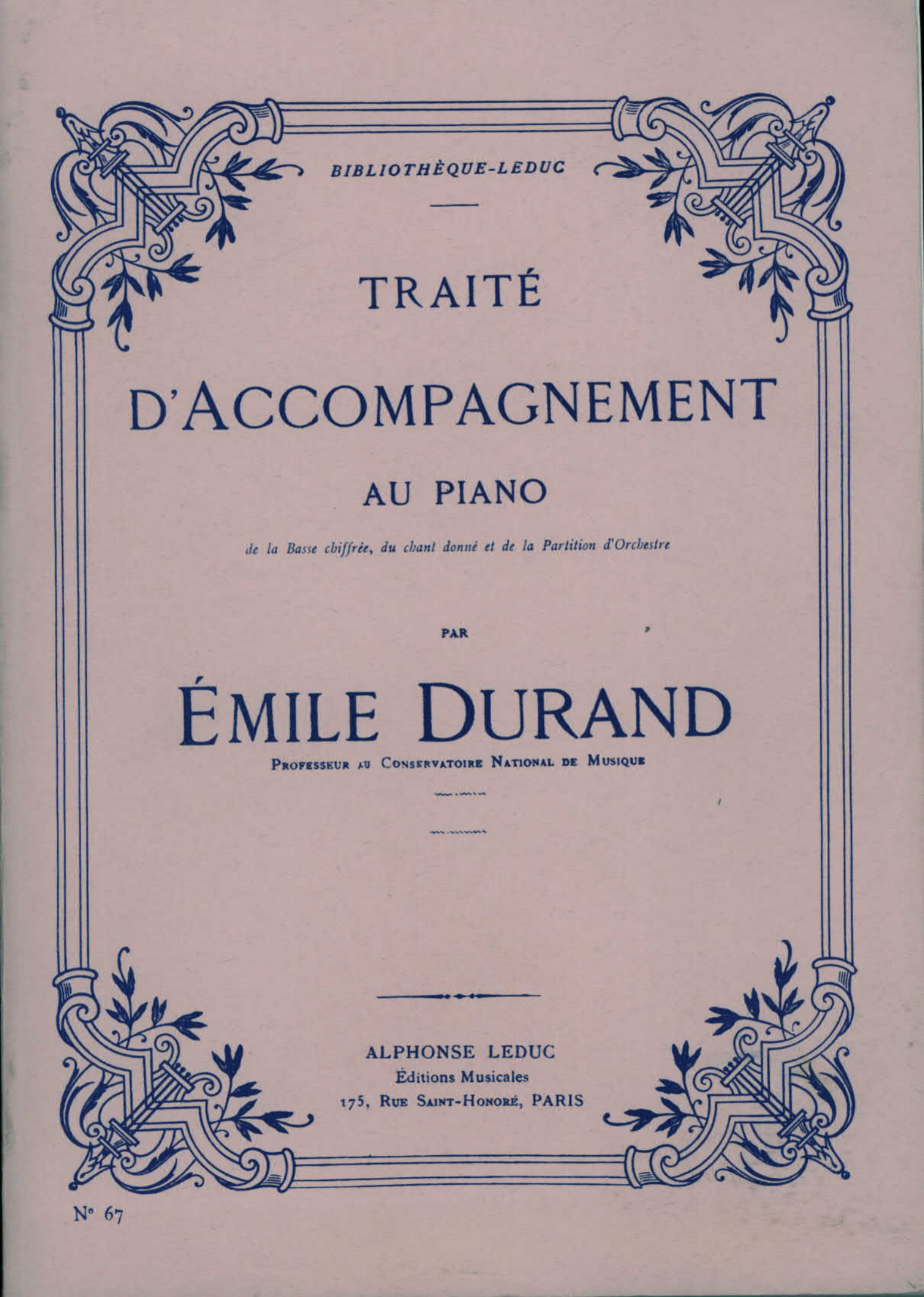


BIBLIOTHÈQUE-LEDUC

TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT AU PIANO

de la Basse chiffrée, du chant donné et de la Partition d'Orchestre

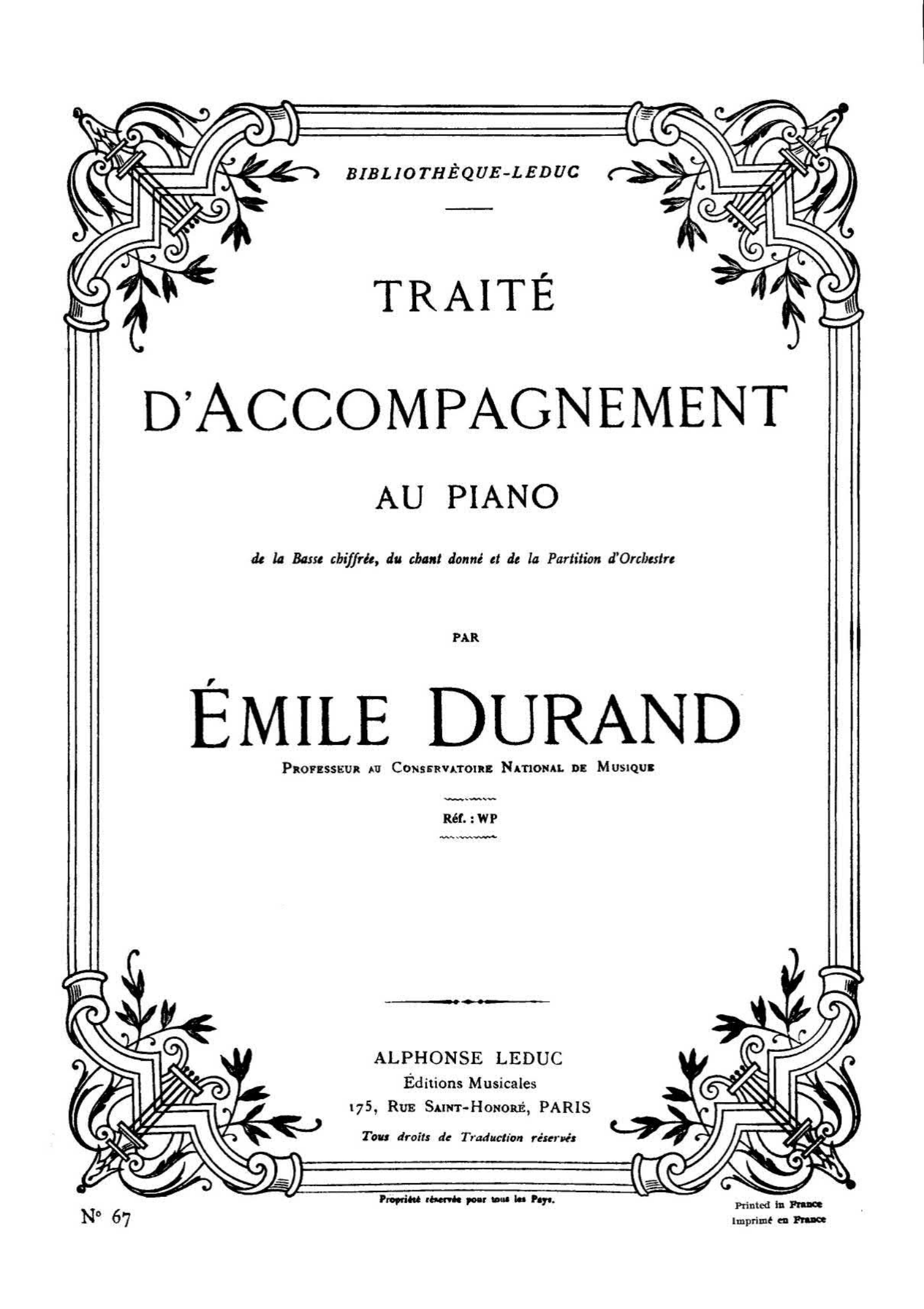
PAR

ÉMILE DURAND

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

ALPHONSE LEDUC
Éditions Musicales
175, RUE SAINT-HONORÉ, PARIS

N° 67



BIBLIOTHÈQUE-LEDUC

TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT AU PIANO

de la Basse chiffrée, du chant donné et de la Partition d'Orchestre

PAR

ÉMILE DURAND

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

Réf. : WP

ALPHONSE LEDUC
Éditions Musicales
175, RUE SAINT-HONORÉ, PARIS

Tous droits de Traduction réservés

Propriété réservée pour tous les Pays.

N° 67

Printed in France
Imprimé en France

Ouvrage protégé - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle
(loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon (code pénal art. 425)

AVANT - PROPOS

L'étude de l'*Accompagnement pratique au piano* ne s'adresse pas seulement aux jeunes gens qui se destinent à être *accompagnateurs*; elle est indispensable à tout pianiste qui veut devenir *bon musicien pratique*.

En effet, cette étude contribue puissamment à développer le *sentiment harmonique;* et par elle, on acquiert *une grande facilité d'exécution* dans l'art de former et d'enchaîner promptement les accords; elle comprend:

1° la *Lecture* et la *Réalisation* de la *Basse chiffrée* sur le clavier;

2° la *Formation* de l'harmonie sous le *Chant donné;*

3° la *Réduction* au piano de la *Partition d'orchestre;*

4° la *Transposition* sous toutes ses formes.

Avant de commencer l'étude de la *basse chiffrée*, il faut avoir *écrit* une quantité suffisante d'*enchaînements d'accords*, à *trois* et à *quatre parties*, pour savoir éviter les *quintes* ou *octaves consécutives, quintes* ou *octaves directes, fausses relations*, et toutes autres choses défendues par la règle.

En conséquence, nous supposons que l'élève a toujours *étudié un accord* et *les lois qui le régissent*, dans un traité d'harmonie, *avant d'en faire l'application au piano*.

C'est pourquoi nous avons jugé qu'il serait *superflu* d'entrer, ici, dans de *grands développements théoriques*, ces développements devant se trouver dans le *traité d'harmonie* qu'on aura suivi.

Nous nous bornons donc à donner *quelques principes généraux*, ainsi que les *règles* qui sont *particulières* à l'harmonie *appliquée au piano*.

Les élèves qui suivront notre *Traité d'Harmonie théorique* et *pratique* (*) pourront commencer l'*étude de l'accompagnement* dès qu'ils auront terminé les exercices de la page 67.

(*) *NOTA*. — Notre *Traité d'Harmonie* et ce *Traité d'Accompagnement*, étant construits à peu près sur le *même plan* et marchant presque *parallèlement*, il sera bon d'*étudier de front* ces deux ouvrages: ils se *viendront en aide* mutuellement, réciproquement; celui-ci est, en quelque sorte, le *corollaire* de l'autre.

ÉMILE DURAND

TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT

AU PIANO

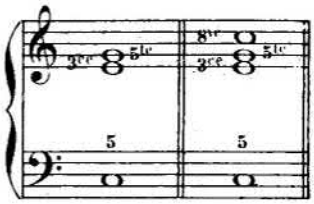
DE LA BASSE CHIFFRÉE DU CHANT DONNÉ ET DE LA PARTITION D'ORCHESTRE

DE LA BASSE CHIFFRÉE

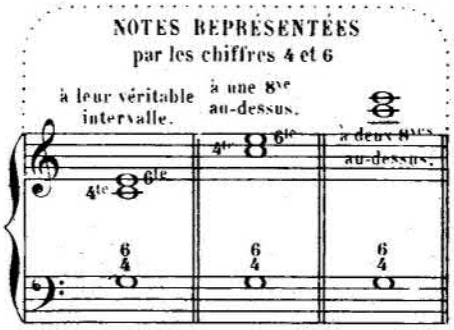
§ **1.**— On nomme *basse chiffrée* la partie grave de l'harmonie au-dessus de laquelle on a placé des *chiffres* pour représenter les *accords* qu'elle doit porter.

§ **2.**— *Un seul chiffre* suffit parfois pour indiquer un accord de *trois* ou *quatre sons;* il représente toujours, numériquement, l'*un des intervalles* dont cet accord est composé: les *autres intervalles* sont *sous-entendus.*

Ainsi, un accord designé seulement par un 5 contient, nécessairement, une *quinte;* il demande, en outre, une *tierce* et souvent une *octave:* ces dernières sont alors *sous-entendues.*

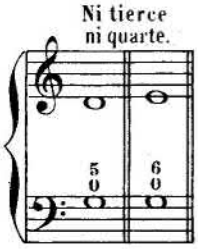


§ **3.**— Les *notes* représentées par les chiffres peuvent être exécutées à *une* ou à *plusieurs octaves au-dessus* de leur véritable intervalle.



§ **4.**— Un *zéro* placé *seul* au-dessus d'une note de basse indique qu'il ne faut *point d'accord* sur cette note.

Si le *zéro* est placé *au-dessous* d'un 5 ou d'un 6, il indique qu'il ne faut faire ni *tierce* ni *quarte.*



S'il est placé *au-dessus* d'un 3 ou d'un 4, il indique qu'il ne faut faire ni *quinte* ni *sixte.*

§ **5.**— Aux chiffres on associe parfois des *signes accidentels:* ♯, ♭, ♮, x, ♭♭.

Un *accident* placé devant un *chiffre,* indique que la *note* représentée par ce chiffre doit être affectée du *même accident.*

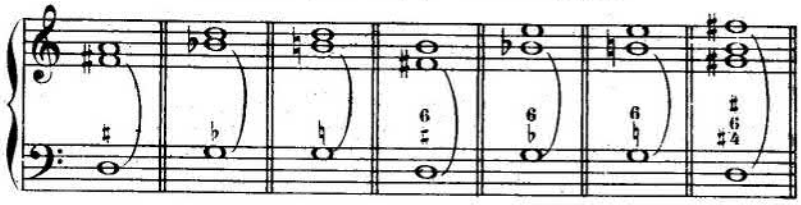
Editions ALPHONSE LEDUC Paris. A.L.6703. *(Gravé chez Alphonse Leduc)*

Ainsi un *dièse* placé devant un 5 veut dire que la *quinte* doit être *diésée;*

Un *bémol* placé devant un 6 indique que la *sixte* doit être *bémolisée*.

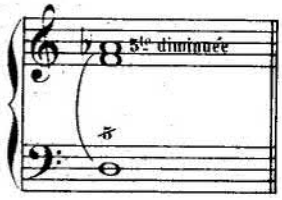
ACCIDENTS S'APPLIQUANT à la TIERCE

§ 6.—*Tout accident non suivi de chiffre* s'applique invariablement à la *tierce:* le 3 est *sous-entendu*.

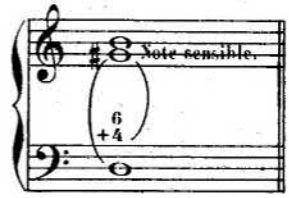


§ 7.—D'*autres signes* peuvent encore être associés aux chiffres; les principaux sont:

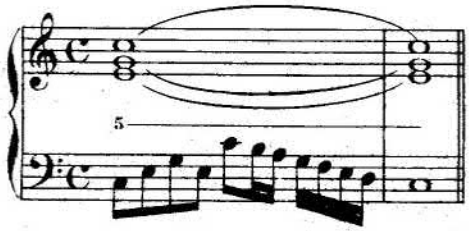
1º—Le signe de *diminution* des intervalles, qui consiste en une *petite barre* traversant obliquement le chiffre;



2º—La *petite croix* représentant la *note sensible* dans certains accords.

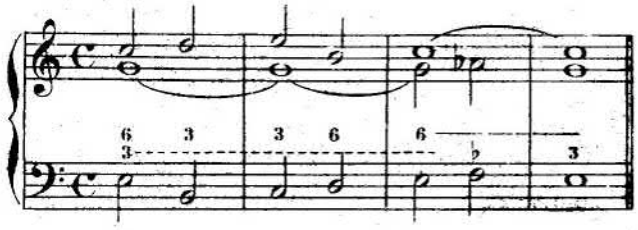


3º—La *barre de continuité,* qui consiste en une *ligne horizontale* tirée à la suite du chiffre.



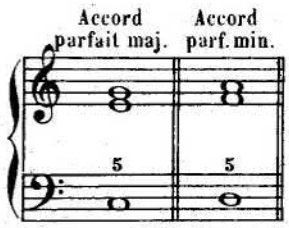
Cette barre indique que l'*accord* représenté par le chiffre d'où elle part doit être *continué* aussi longtemps qu'elle subsiste.

Une *note* se *prolongeant* à l'une des parties supérieures, comme appartenant à *plusieurs accords successifs,* peut être représentée par la *barre de continuité*.

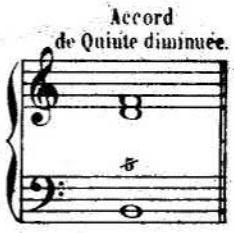


CHIFFRAGE des ACCORDS de TROIS SONS à l'état fondamental

§ 8.—En général, l'*accord parfait majeur* et l'*accord parfait mineur* se chiffrent par un 5;

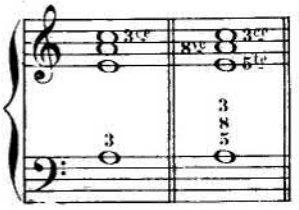


l'accord de *quinte diminuée*, par 5̸.



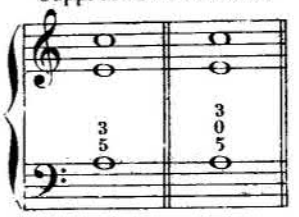
Mais pour déterminer *certaines dispositions de leurs notes supérieures*, on peut les chiffrer des diverses manières suivantes:

1° — Pour indiquer qu'il faut mettre la *tierce* à la partie supérieure, on peut chiffrer un accord parfait par 3 ou $\begin{smallmatrix}3\\8\\5\end{smallmatrix}$



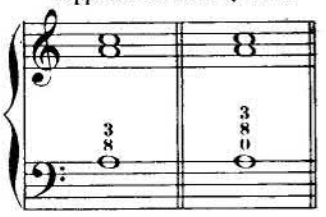
Si, dans cette position, on veut la *suppression de l'octave*, on chiffre l'accord parfait par $\begin{smallmatrix}3\\5\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}3\\0\\5\end{smallmatrix}$

Tierce à la partie superieure.
Suppression de l'Octave.



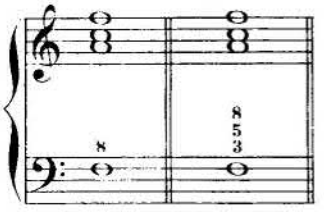
Si c'est la *quinte* que l'on en veut *supprimer*, on le chiffre par $\begin{smallmatrix}3\\8\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}3\\8\\0\end{smallmatrix}$

Tierce à la partie supérieure.
Suppression de la Quinte.



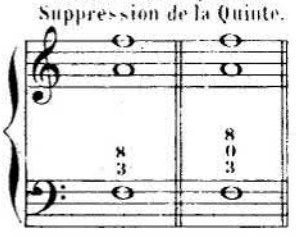
2° — Pour indiquer qu'il faut mettre l'*octave* à la première partie on peut chiffrer un accord parfait par 8 ou $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$

Octave à la 1re partie.



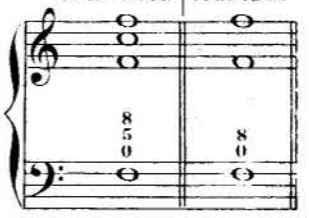
Si, dans cette position, on veut la *suppression de la quinte*, on chiffre l'accord parfait par $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}8\\0\\3\end{smallmatrix}$

Octave à la 1re partie.
Suppression de la Quinte.



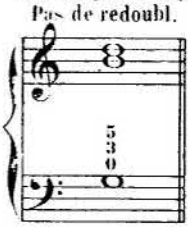
Si l'on voulait la *suppression de la tierce* (ce qui est fort rare) il faudrait chiffrer par $\begin{smallmatrix}8\\5\\0\end{smallmatrix}$ ou par $\begin{smallmatrix}8\\0\end{smallmatrix}$, selon qu'on voudrait la *quinte* ou qu'on ne la voudrait pas.

Octave à la 1re partie.
Suppression de la Tierce. | Suppression de la 3e et de la 5te



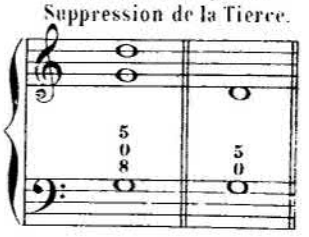
3° — Pour indiquer qu'on veut la *quinte* à la partie supérieure et seulement la *tierce* comme note intermédiaire, on chiffre l'accord parfait par $\begin{smallmatrix}5\\3\\0\end{smallmatrix}$

5te à la partie sup.
Pas de redoubl.



Si l'on voulait la *suppression de la tierce* (ce qui est fort rare) il faudrait chiffrer par $\begin{smallmatrix}5\\0\\8\end{smallmatrix}$ ou par $\begin{smallmatrix}5\\0\end{smallmatrix}$, selon qu'on voudrait l'octave ou qu'on ne la voudrait pas.

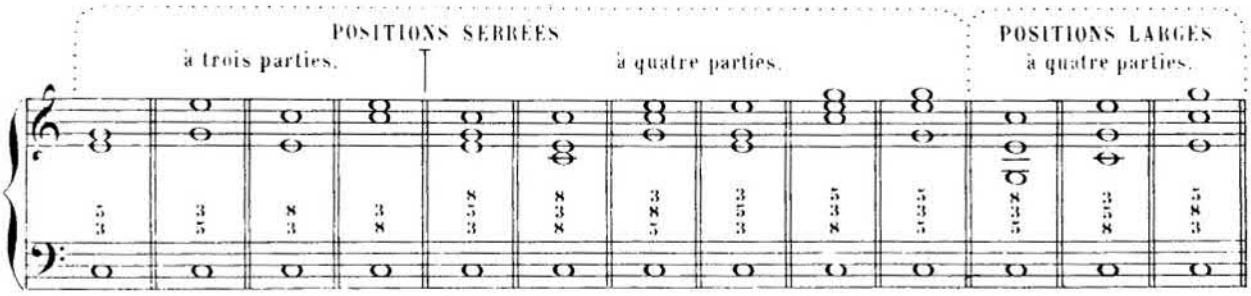
Quinte à la 1re partie.
Suppression de la Tierce.



§ 9. — Il arrive souvent *qu'on ne chiffre pas du tout l'accord parfait*. En conséquence, *toute note de basse* qui n'est surmontée ni d'un chiffre, ni d'un signe quelconque servant à indiquer un accord, *porte* nécessairement, l'*accord parfait*.

DISPOSITIONS DIVERSES des ACCORDS PARFAITS

§ **10**.— Pour exécuter, au piano, un *accord parfait* majeur ou mineur, on peut prendre l'*une des dispositions* suivantes :



(En *bémolisant* le mi, on obtiendra l'accord parfait *mineur*.)

RÉALISATION des PREMIERS EXERCICES

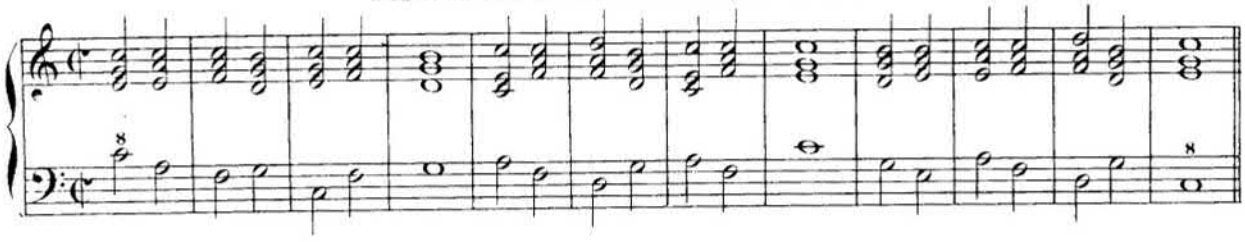
§ **11**.— La réalisation des accords parfaits à *trois parties*, de même que l'emploi des *positions larges*, exigeant une certaine habileté, on ne se servira d'abord, le plus souvent, que des *positions serrées* à *quatre parties*.

§ **12**.— Chaque exercice, sera fait, autant que possible, *dans tous les tons marqués*, et dans les *deux trois* ou *quatre positions* données comme exemples et servant de point de départ.

§ **13**.— Sauf exception, chacune de ces positions est *contrainte;* c'est-à-dire qu'elle est *conservée* d'un bout à l'autre de l'exercice, de manière à ce que *la main droite s'éloigne le moins possible* de la *position du premier accord*, qui doit être aussi *celle du dernier*.

§ **14**.— Le *chiffrage* du premier accord de chaque exercice détermine la *position* par laquelle on doit le commencer.

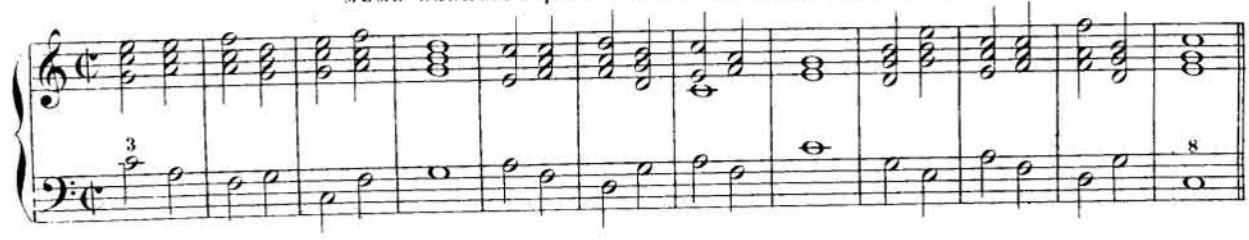
EXEMPLE d'un EXERCICE en POSITION CONTRAINTE.



§ **15**.— Quant aux *leçons* qui servent de *résumés* aux exercices, après les avoir accompagnées dans les *positions contraintes* demandées, il sera bon de les jouer en *position libre*, c'est-à-dire: en ayant la faculté de *s'éloigner* plus ou moins de la *position première*, soit dans le *courant de la leçon*, soit *pour finir*.

(La *position libre* permet d'obtenir une première partie *plus chantante, plus variée;* et d'éviter ainsi la *monotonie* qui est inséparable de *toute position contrainte*.)

MÊME EXERCICE que CI-DESSUS en POSITION LIBRE.



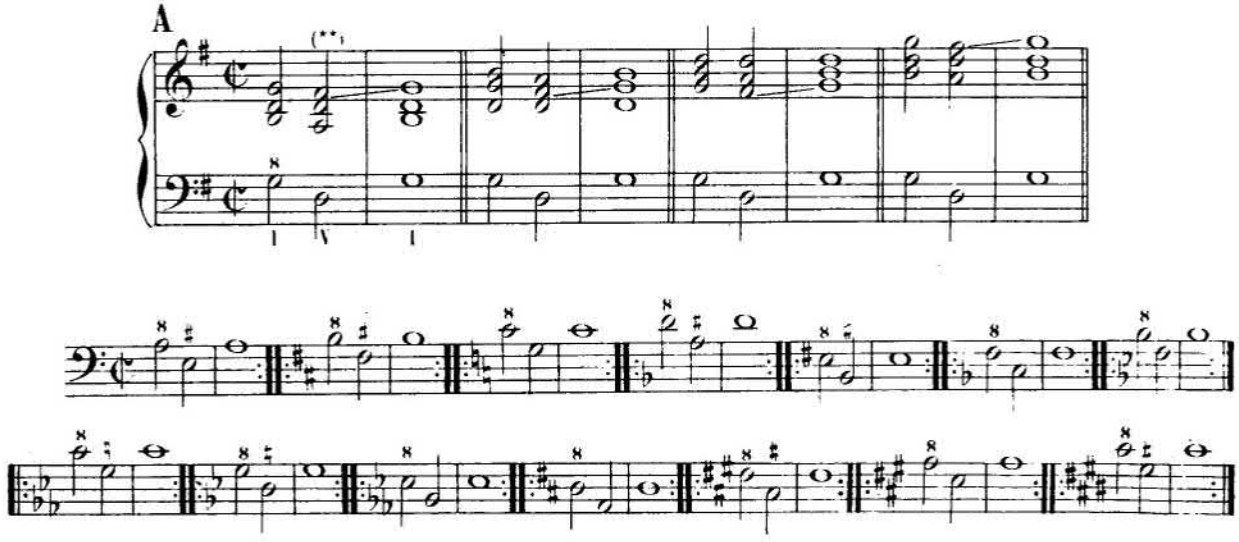
PREMIÈRE PARTIE

HARMONIE CONSONANTE

1ère SÉRIE D'EXERCICES

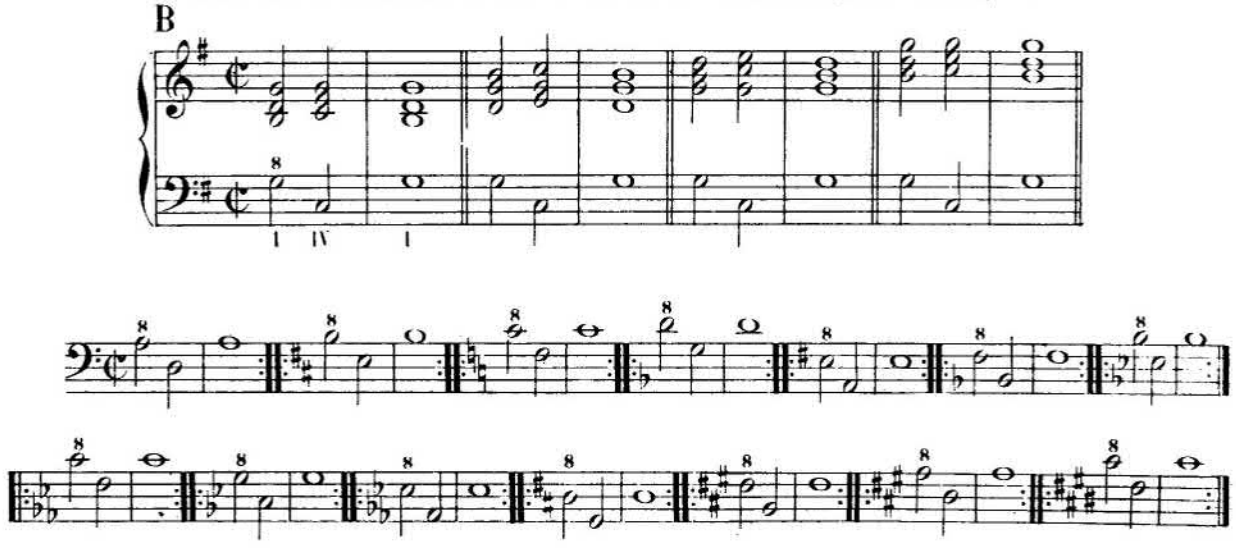
ACCORDS PARFAITS du 1er et du 5me DEGRÉ (de 1er ordre) (*)

A



ACCORDS PARFAITS du 1er et du 4me DEGRÉ (de 1er ordre) (*)

B



(*) Traité d'harmonie, pages 33, 34, 37, 39, 40, 64 et 65.

(**) Se rappeler que toute note *non-chiffrée* doit porter un accord parfait (§ 9) et remarquer que, dans l'enchaînement du 5me degré au 1er, la *note sensible* (tierce de la dominante) monte d'*un demi-ton* sur la tonique. (Traité d'harmonie, § 137.)

ACCORDS PARFAITS des 1er, 4me et 5me DEGRÉS (de 1er ordre)

C

I V I IV I

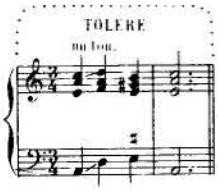
ENCHAÎNEMENT du 4me au 5me DEGRÉ

D

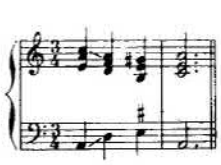
(*) ½ ton

I IV V I

(*) Cette *octave directe* qui, en majeur, est amenée par le *demi-ton ascendant*, arrive, *en mineur*, par le mouvement mélodique de *seconde majeure*. Cette licence est *tolérée*, dans l'accompagnement au piano, sur une basse *montant de quarte*, et surtout en allant de la *tonique* à la *sous-dominante*.



Cependant, en *position libre*, il serait préférable de l'*éviter*, en pratiquant le *mouvement contraire*.



E

ACCORD PARFAIT du 6me DEGRÉ (de 2me ordre)

F

ACCORD PARFAIT du 2me DEGRÉ *(Mode majeur)*.....
ACCORD de QUINTE DIMINUÉE du 2me DEGRÉ *(Mode mineur)* (de 2me ordre)

G

ACCORDS des 2me et 6me DEGRÉS (de 2me ordre)

ENCHAÎNEMENT du 5me DEGRÉ au 6me (Cadence rompue)

II

(*)

ACCORD PARFAIT du 3me DEGRÉ (de 3me ordre)

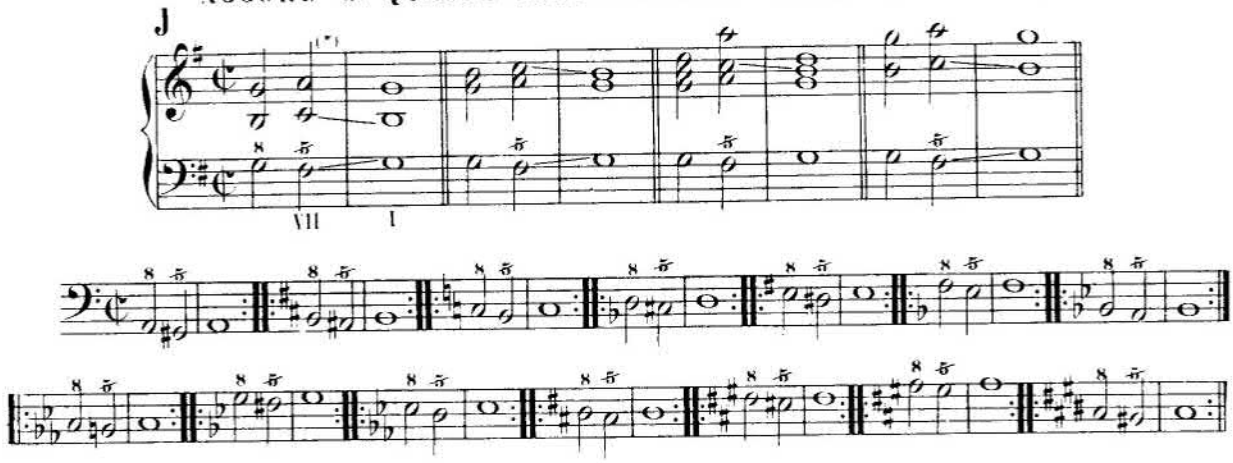
I

III

(*) Remarquer que, dans cet enchaînement, *nous doublons la tierce du 6me degré*, plutot que d'en doubler la basse, afin de *faire monter la note sensible à la tonique*, tout en évitant les *quintes* et les *octaves consécutives*. (Traité d'harmonie § 179.)

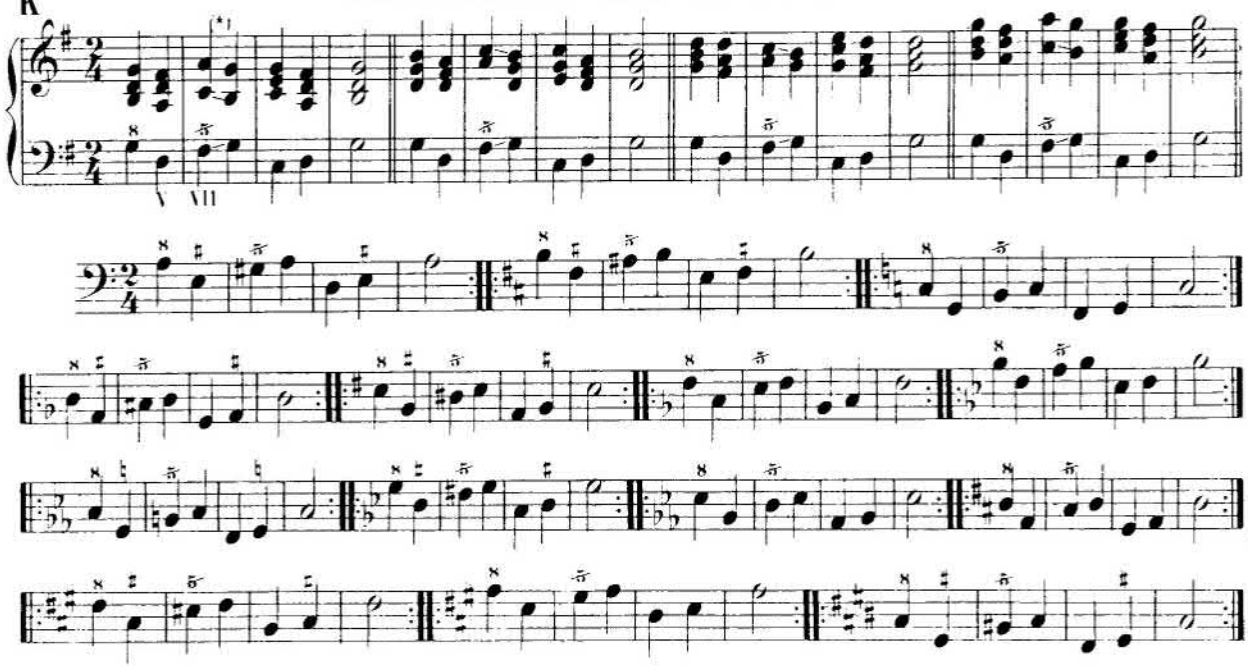
ACCORD de QUINTE DIMINUÉE du 7me DEGRÉ (de 3me ordre)

J



ENCHAÎNEMENT du 5me DEGRÉ au 7me

K

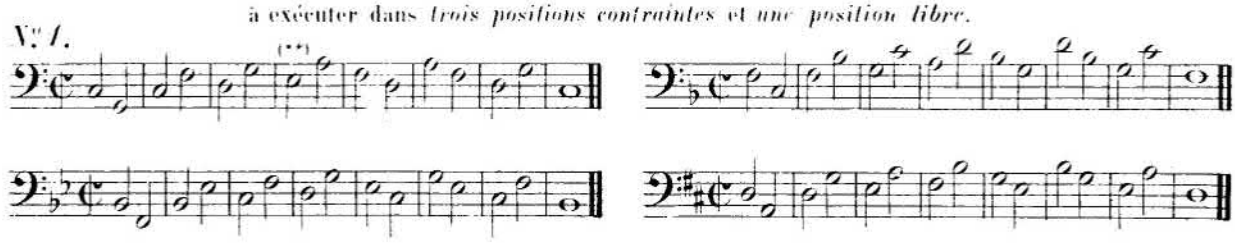


LEÇONS

résumant les *Exercices* de la 1re Série

à exécuter dans *trois positions contraintes* et *une position libre*.

N° 1.



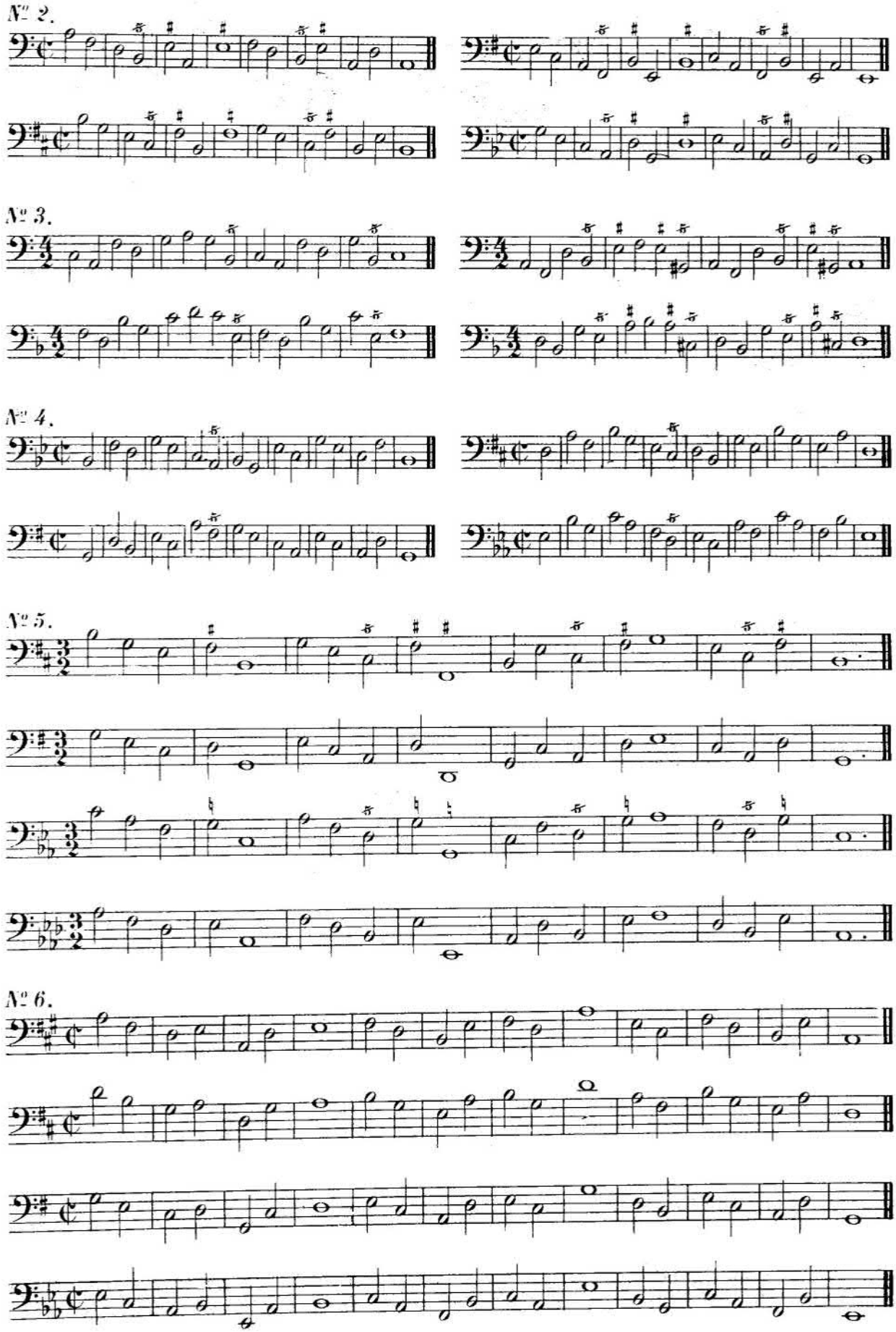
(*) L'accord de *quinte diminuée du 7e degré* contient les *deux notes attractives*, savoir: — 1° la *note sensible* (fondamentale de l'accord) qui *monte à la tonique*; — 2° le 4e *degré* (sa quinte diminuée) qui doit *descendre de seconde*. (Traité d'harmonie, § 136). Cet accord se joue le plus souvent à *trois parties* seulement: la *tierce* étant la seule note qui soit *bonne à doubler*.

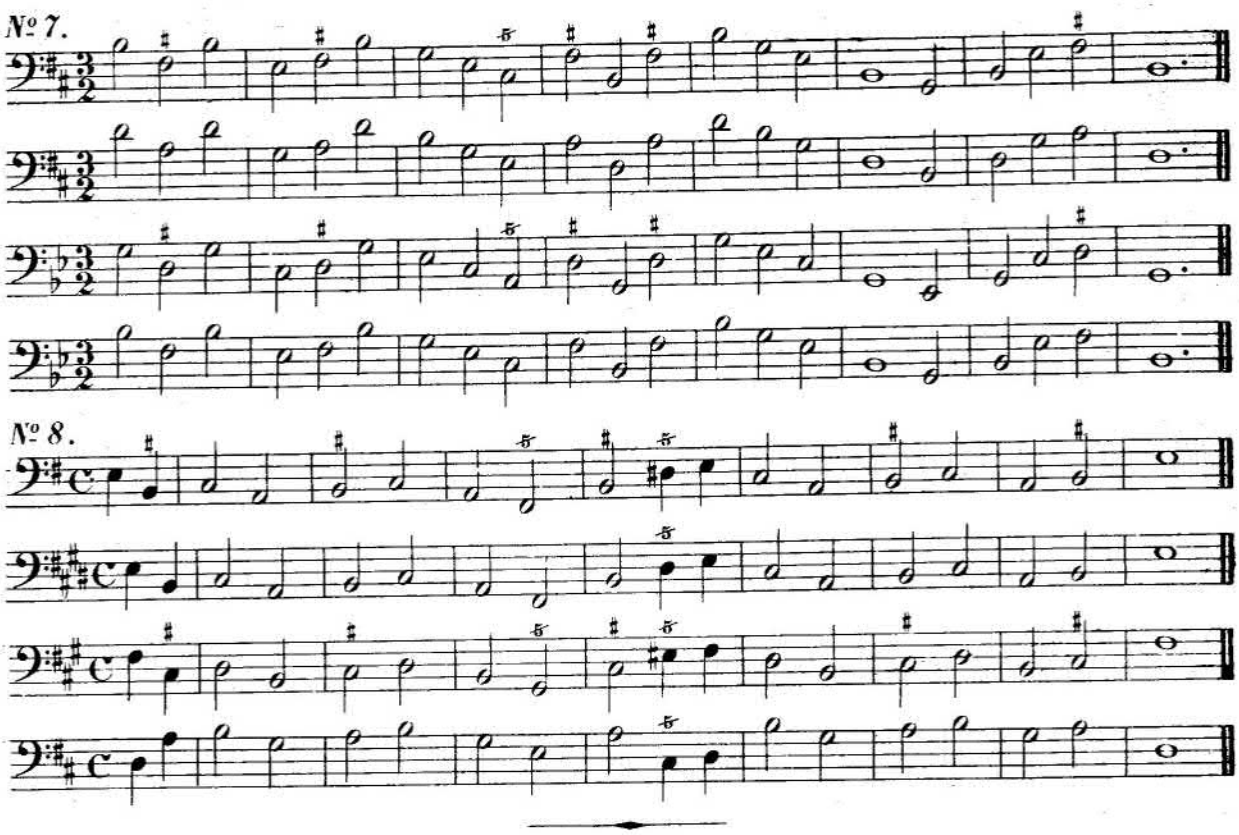
(**) Malgré la *tolérance* consignée au bas de la page 8, il est mieux, ici, d'éviter l'*octave directe à la partie supérieure* dans cette position:

A ÉVITER

en *supprimant* l'octave du second accord.

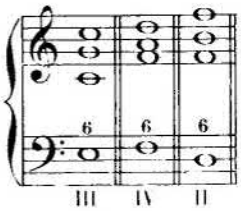
MEILLEUR


Nº 2.
Nº 3.
Nº 4.
Nº 5.
Nº 6.

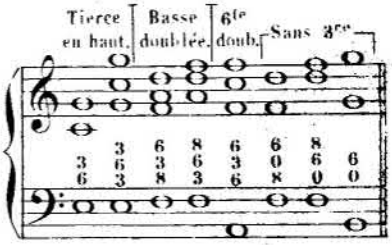


CHIFFRAGE des ACCORDS de SIXTE

§ 16.—Les *accords de sixte* se chiffrent, généralement, par 6, quelle que soit leur position.



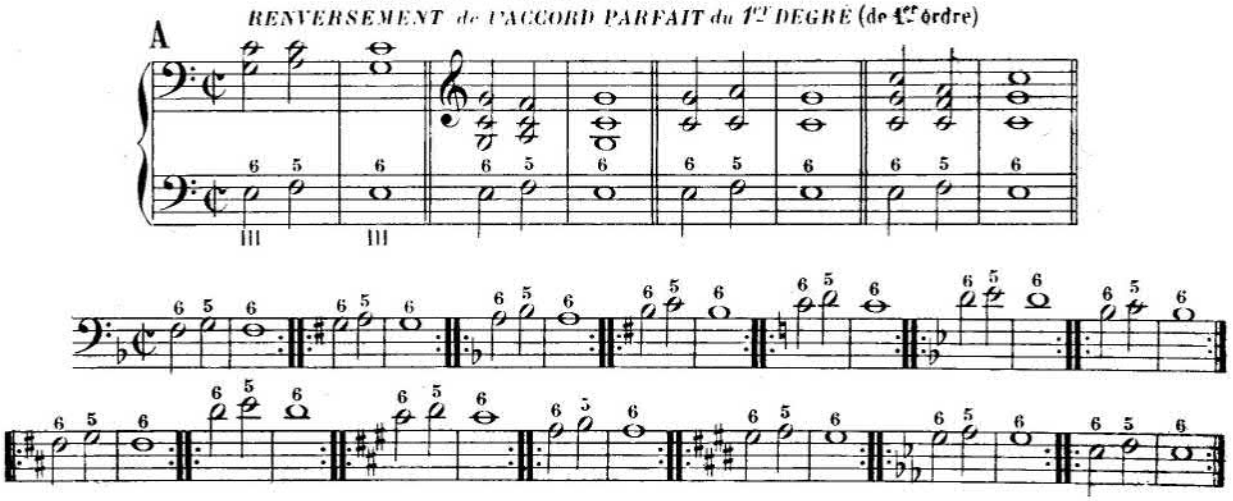
Mais pour mieux préciser *certaines dispositions* de *leurs notes supérieures*, on peut les chiffrer des diverses manières suivantes:



2me SÉRIE D'EXERCICES

ACCORD de SIXTE du 3me DEGRÉ

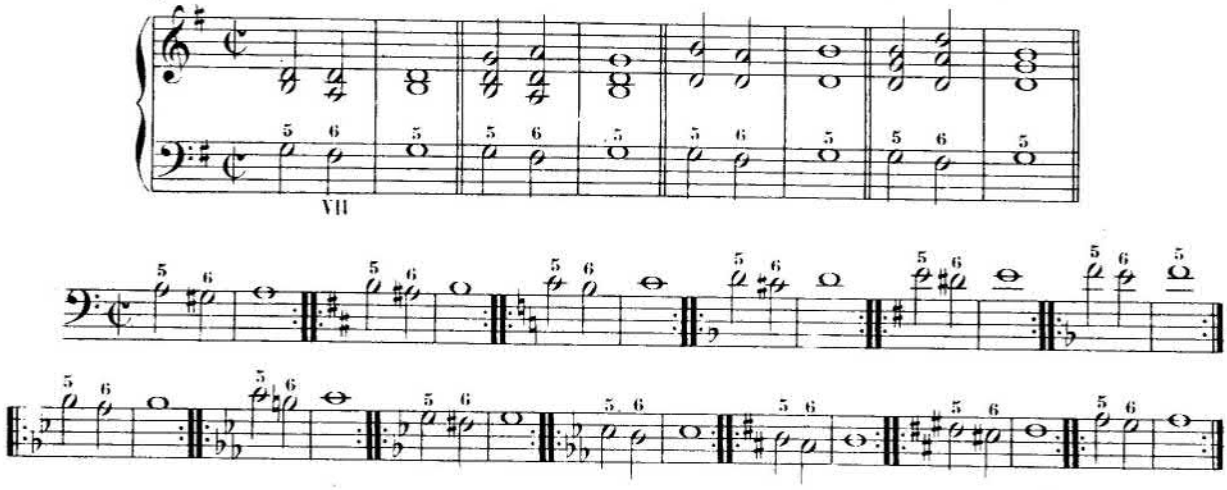
RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT du 1er DEGRÉ (de 1er ordre)



ACCORD de SIXTE du 7me DEGRÉ

RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT du 5me DEGRÉ (de 1er ordre)

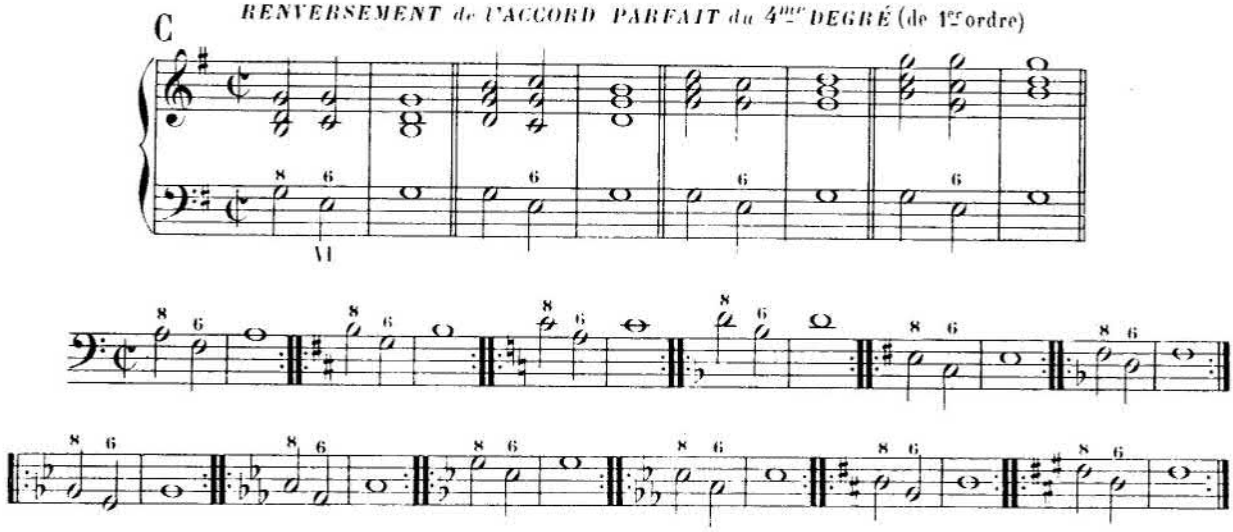
B



ACCORD de SIXTE du 6me DEGRÉ

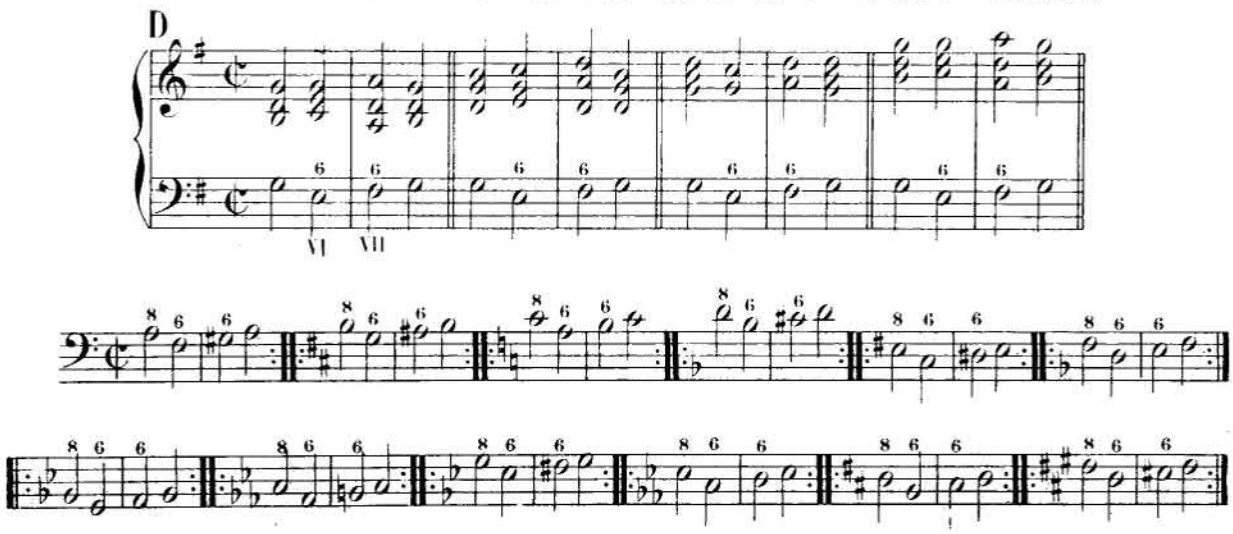
RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT du 4me DEGRÉ (de 1er ordre)

C



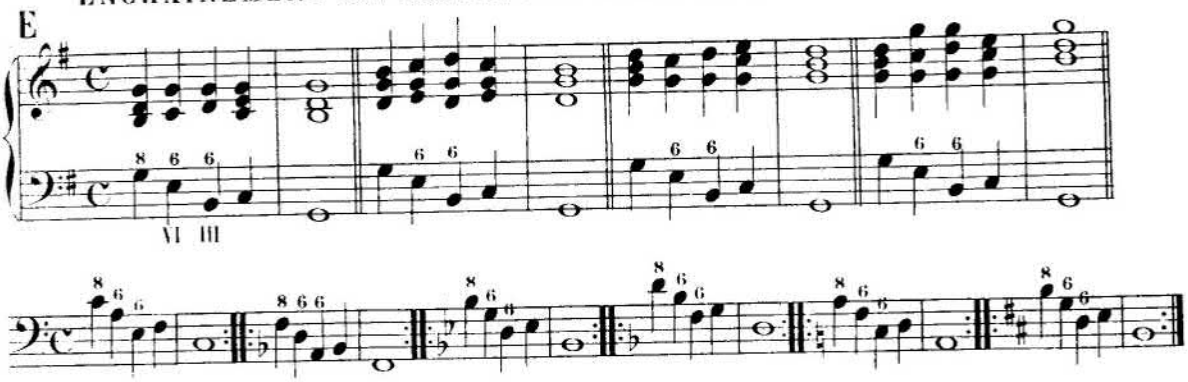
ENCHAÎNEMENT des ACCORDS de SIXTE du 6me et du 7me DEGRÉ

D



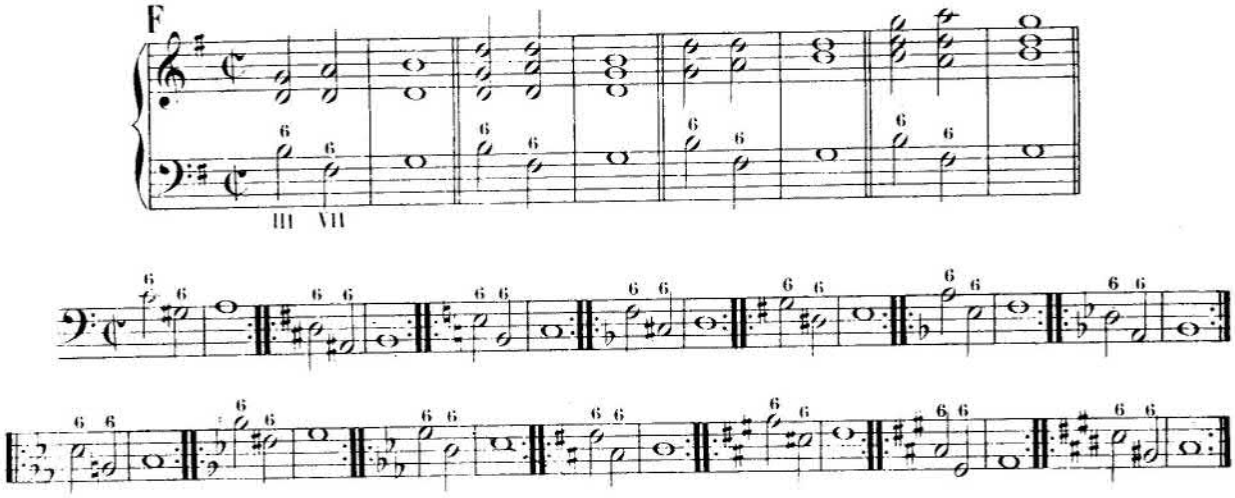
ENCHAÎNEMENT des ACCORDS de SIXTE du 6me et du 3me DEGRÉ

E



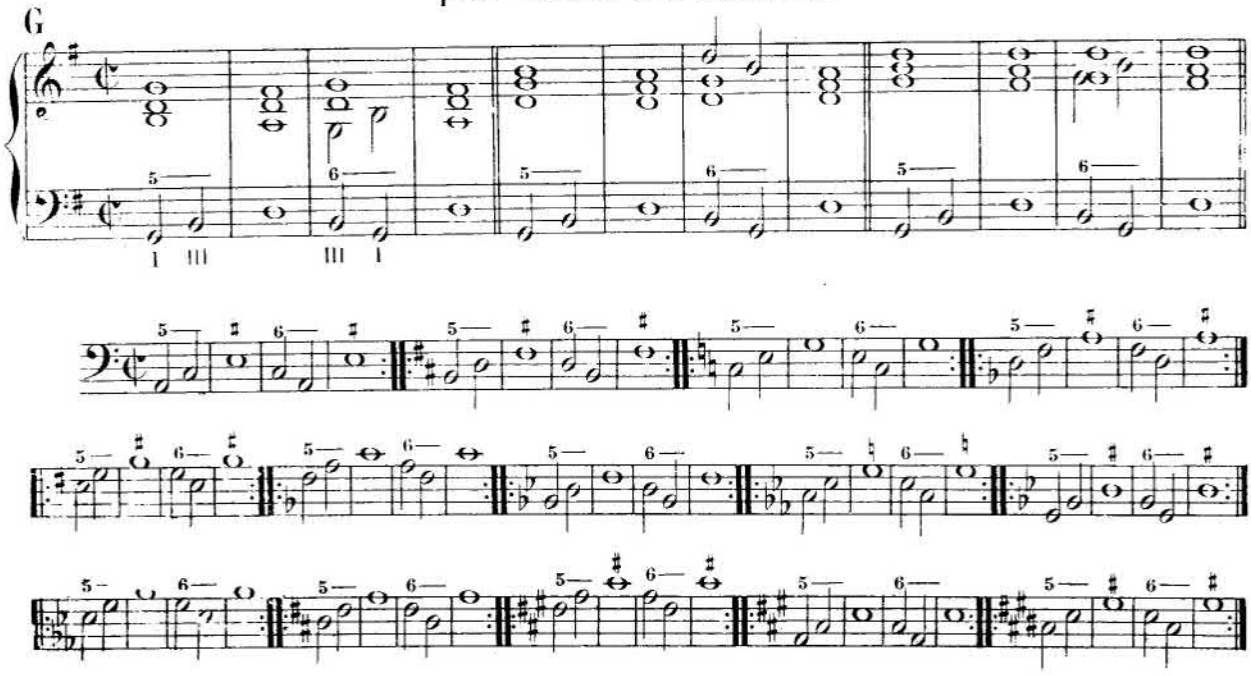
ENCHAÎNEMENT des ACCORDS de SIXTE du 3me et du 7me DEGRÉ

F



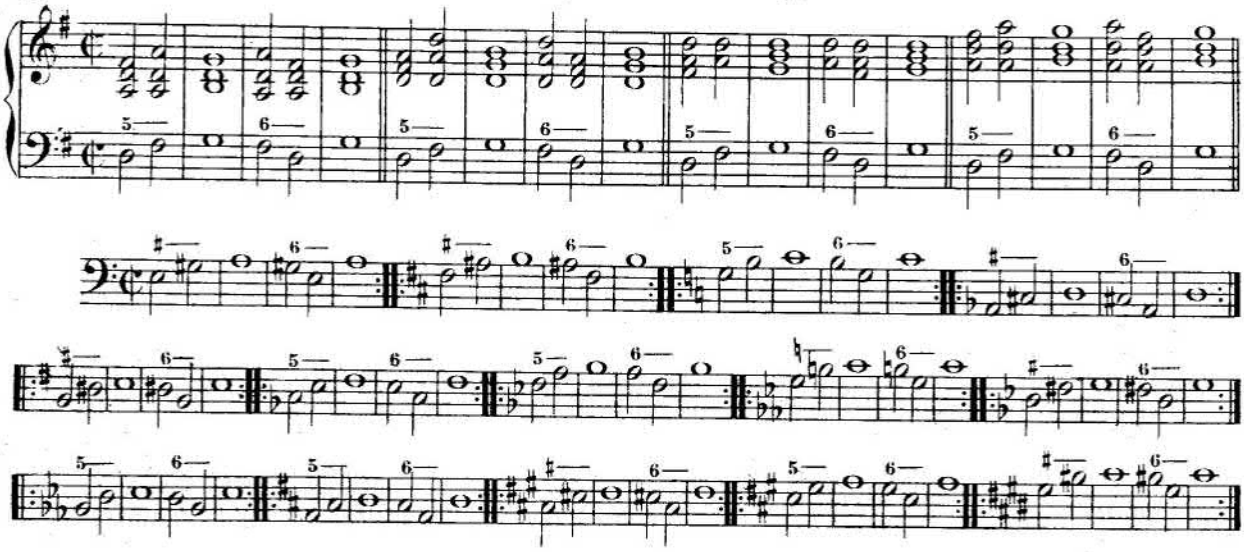
ENCHAÎNEMENT de l'ACCORD PARFAIT du 1er DEGRÉ à l'accord de Sixte du 3me (son premier renversement) et *vice versa* pour aboutir à la Dominante

G



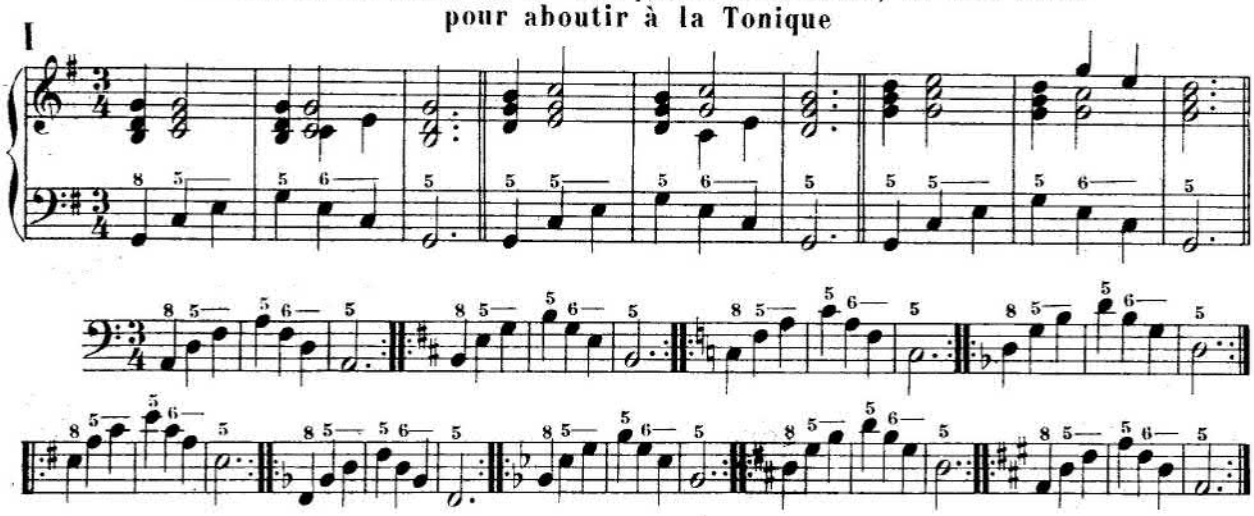
ENCHAÎNEMENT de l'ACCORD PARFAIT du 5me DEGRÉ
à l'accord de Sixte du 7me (son premier renversement) et *vice versa* pour aboutir à la Tonique

H



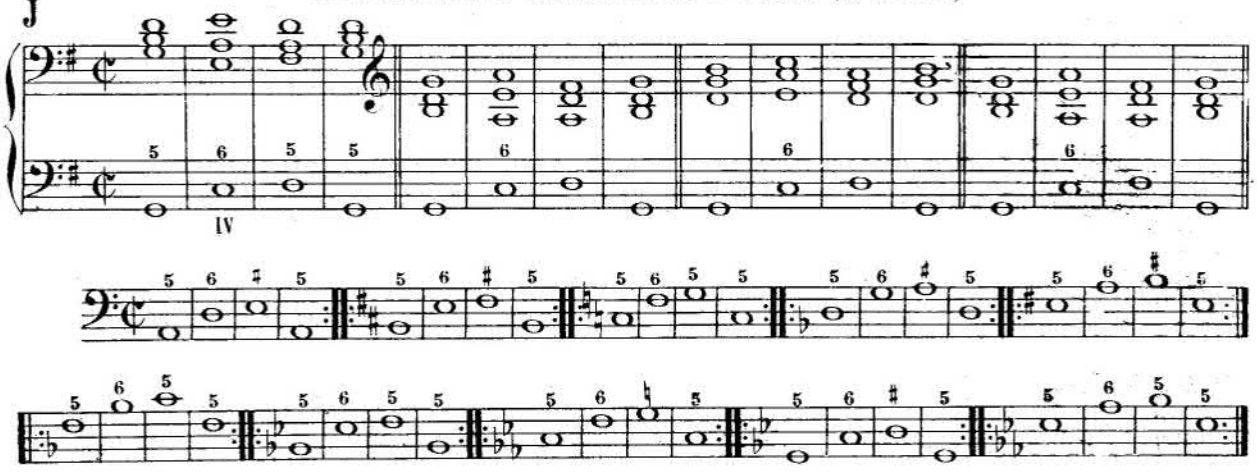
ENCHAÎNEMENT de l'ACCORD PARFAIT du 4me DEGRÉ
à l'accord de Sixte du 6me (son premier renversement) et *vice versa* pour aboutir à la Tonique

I



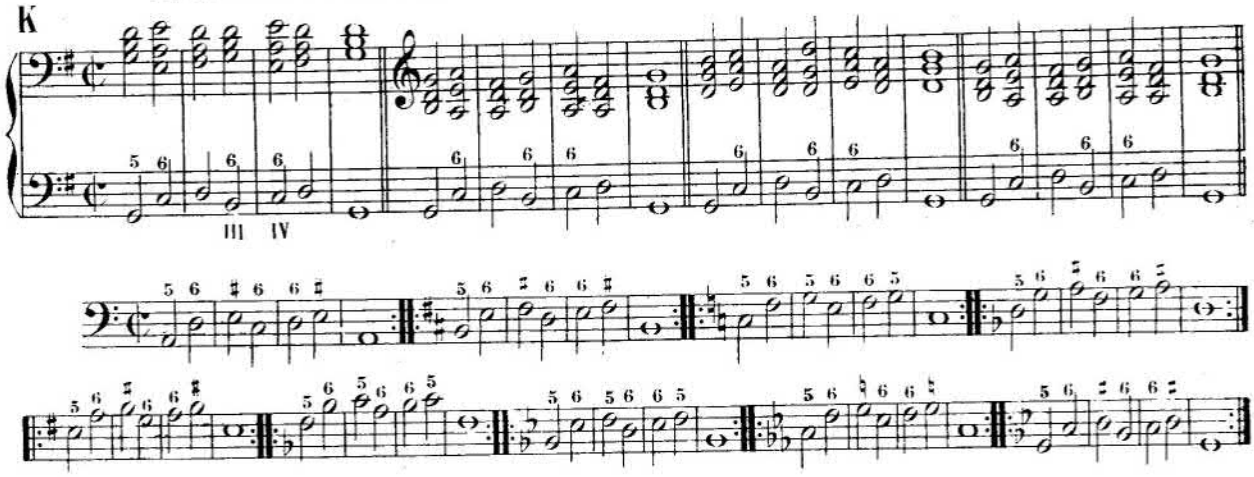
ACCORD de SIXTE du 4me DEGRÉ
RENVERSEMENT de l'ACCORD du 2d DEGRÉ (de 2me ordre)

J



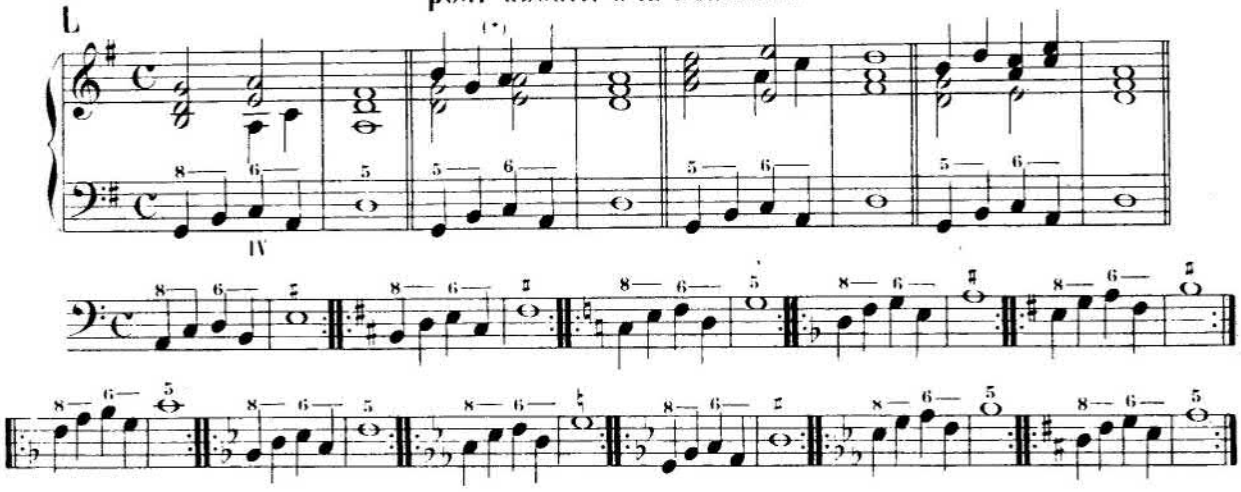
ENCHAÎNEMENT des ACCORDS de SIXTE du 3me et du 4me DEGRÉ

K



ENCHAÎNEMENT de l'ACCORD de SIXTE du 4me DEGRÉ
à son accord fondamental (l'accord du 2d degré)
pour aboutir à la Dominante

L

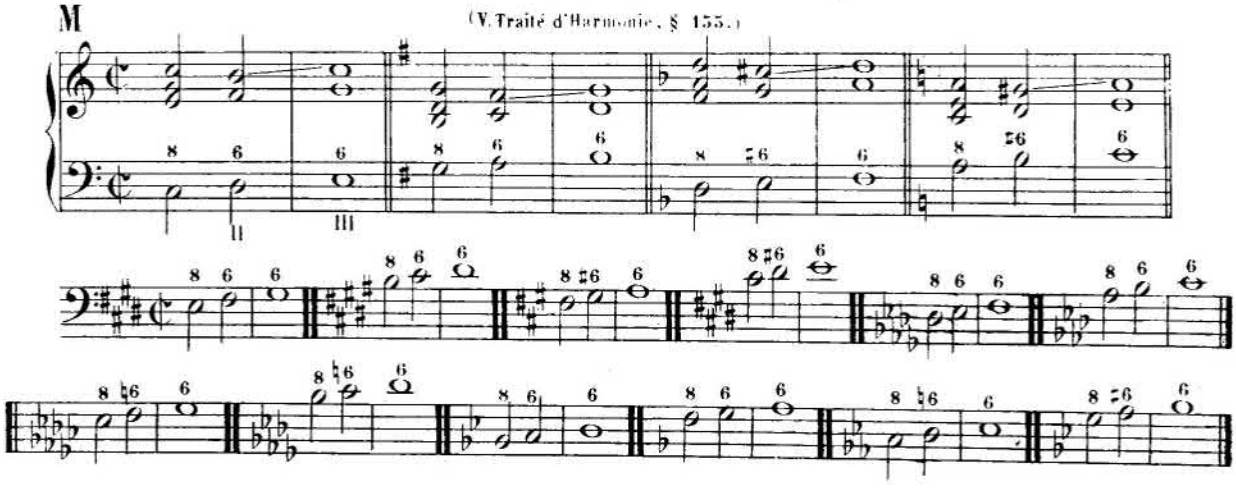


ACCORD de SIXTE du 2d DEGRÉ

RENVERSEMENT de l'ACCORD de QUINTE DIMINUÉE du 7me DEGRÉ (de 3me ordre)
s'enchaînant à l'accord de Sixte du 3me degré

(V. Traité d'Harmonie, § 155.)

M

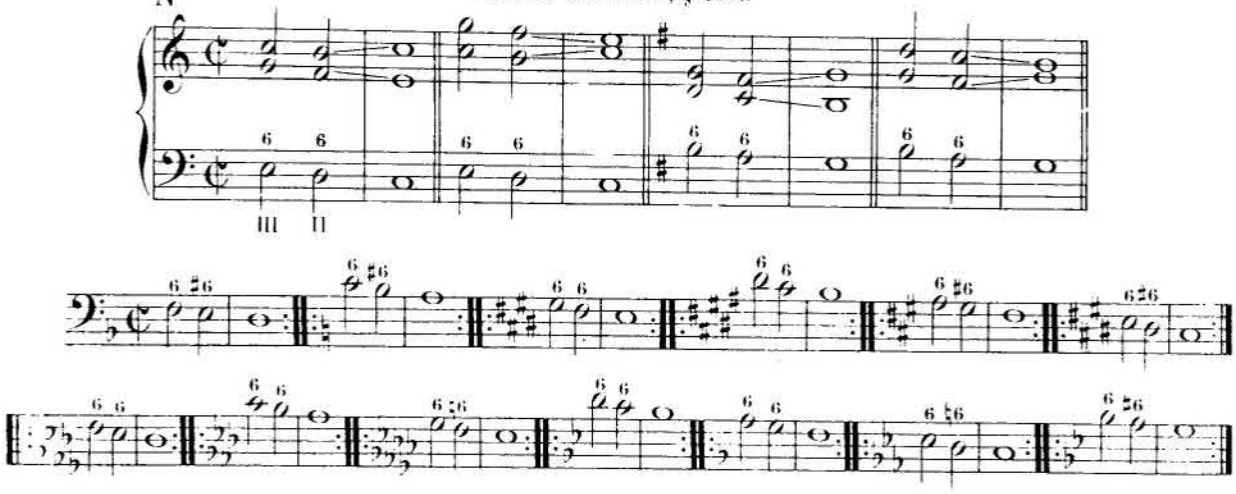


(*) Ces *deux unissons* qui seraient *fautifs* en écrivant pour *plusieurs voix* ou *plusieurs instruments* ne le sont pas au *piano* ou à l'*orgue*.

ENCHAÎNEMENT de l'ACCORD de SIXTE du 2d DEGRÉ à l'accord parfait de la Tonique

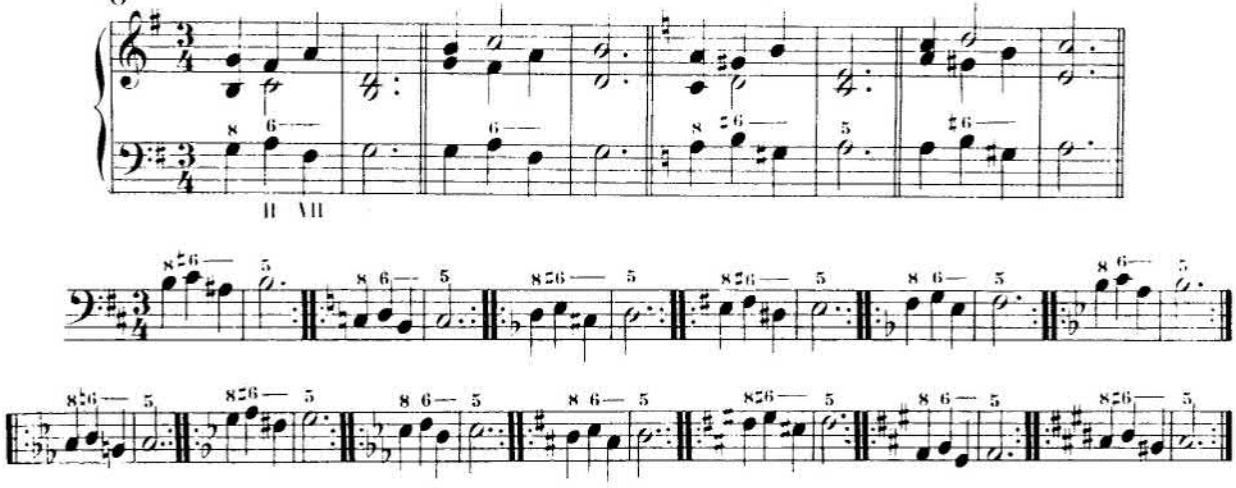
(V. Traité d'Harmonie, § 155.)

N



ENCHAÎNEMENT de l'ACCORD de SIXTE du 2d DEGRÉ à l'accord de Quinte diminuée du 7me degré (son accord fondamental) pour aboutir à la Tonique

O

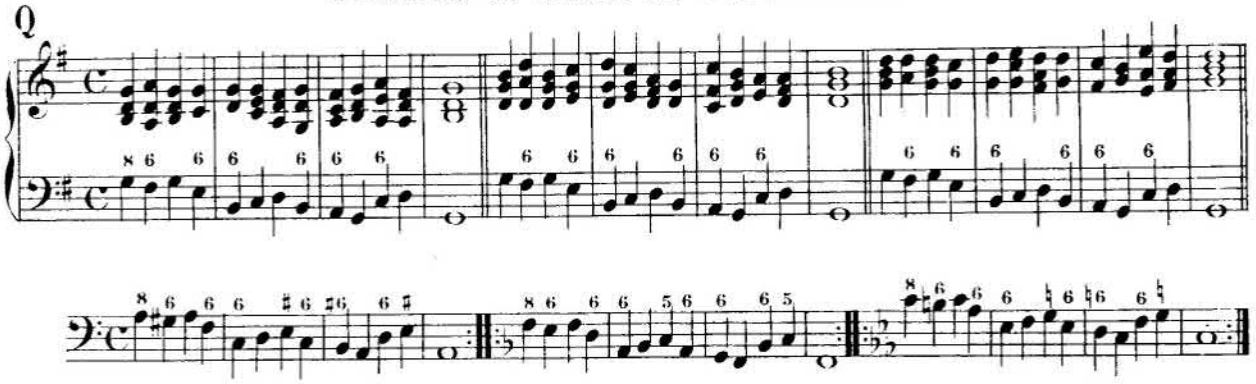


ENCHAÎNEMENT de l'ACCORD de QUINTE DIMINUÉE du 7me DEGRÉ à l'accord de Sixte du 2d degré (son renversement) pour aboutir à l'accord de Tonique

P

ACCORDS de SIXTE les PLUS USITÉS

Q



LEÇONS

résumant les *Exercices* de la 2me Série

(à exécuter dans *trois positions contraintes* et *une position libre*)

N° 9.

Mode majeur

Mode mineur

N° 10.

Mode majeur

Mode mineur

N° 11.

MODE MAJEUR

MODE MINEUR

ACCORDS de SIXTE par DEGRÉS CONJOINTS ou à la TIERCE

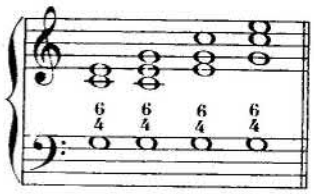
(à exécuter en *position libre* à trois parties)

N° 12.

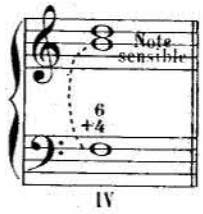
N° 13.

CHIFFRAGE des ACCORDS de QUARTE et SIXTE

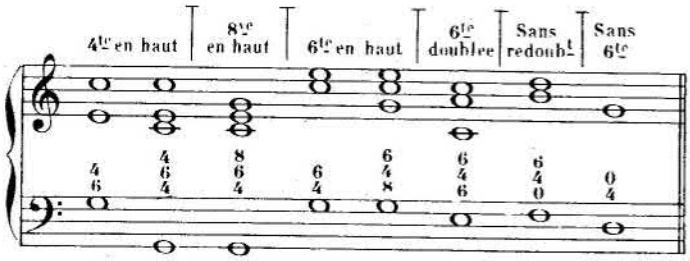
§ 17.— Les accords de *quarte et sixte* se chiffrent, généralement, par $\frac{6}{4}$, quelle que soit leur position.



L'accord de *quarte augmentée* et *sixte* du 4me degré peut se chiffrer par $\frac{6}{+4}$. (La petite croix indique que la quarte est la note sensible)



Pour mieux préciser *certaines dispositions* de *leurs notes supérieures* on peut encore les chiffrer des diverses manières suivantes:

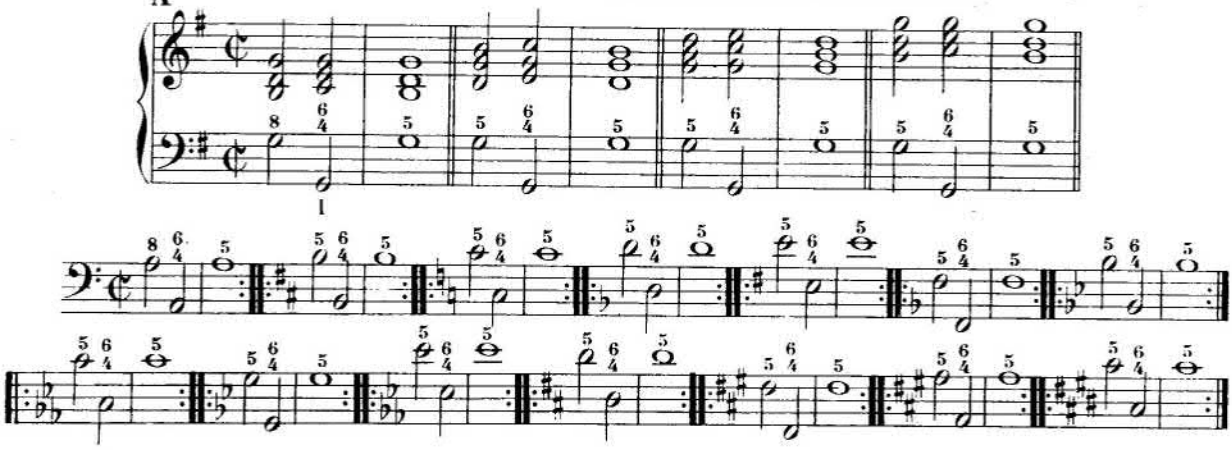


3me SERIE D'EXERCICES

ACCORD de QUARTE et SIXTE du 1er DEGRÉ

RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT du 4e DEGRÉ (de 1er ordre)

A

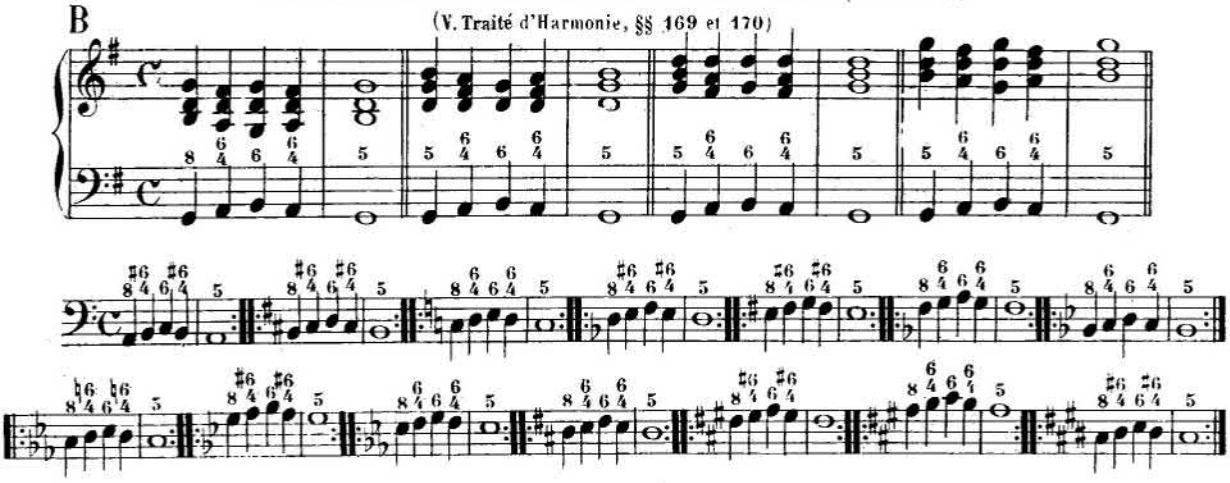


ACCORD de QUARTE et SIXTE du 2d DEGRÉ

RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT du 5e DEGRÉ (de 1er ordre)

(V. Traité d'Harmonie, §§ 169 et 170)

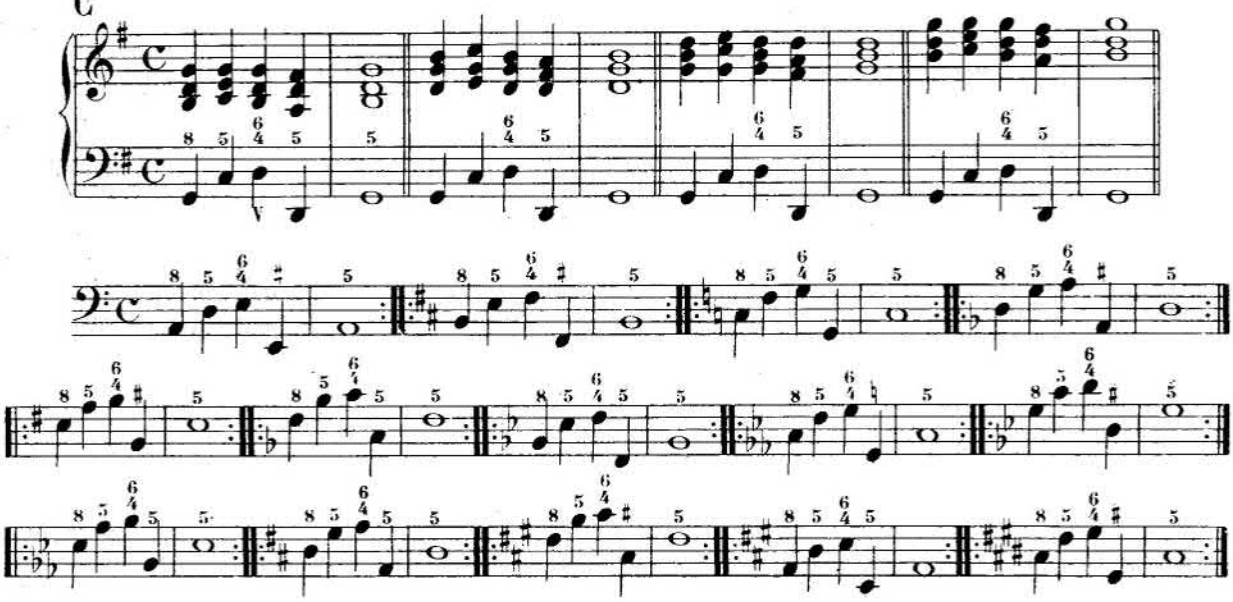
B



ACCORD de QUARTE et SIXTE du 5me DEGRÉ

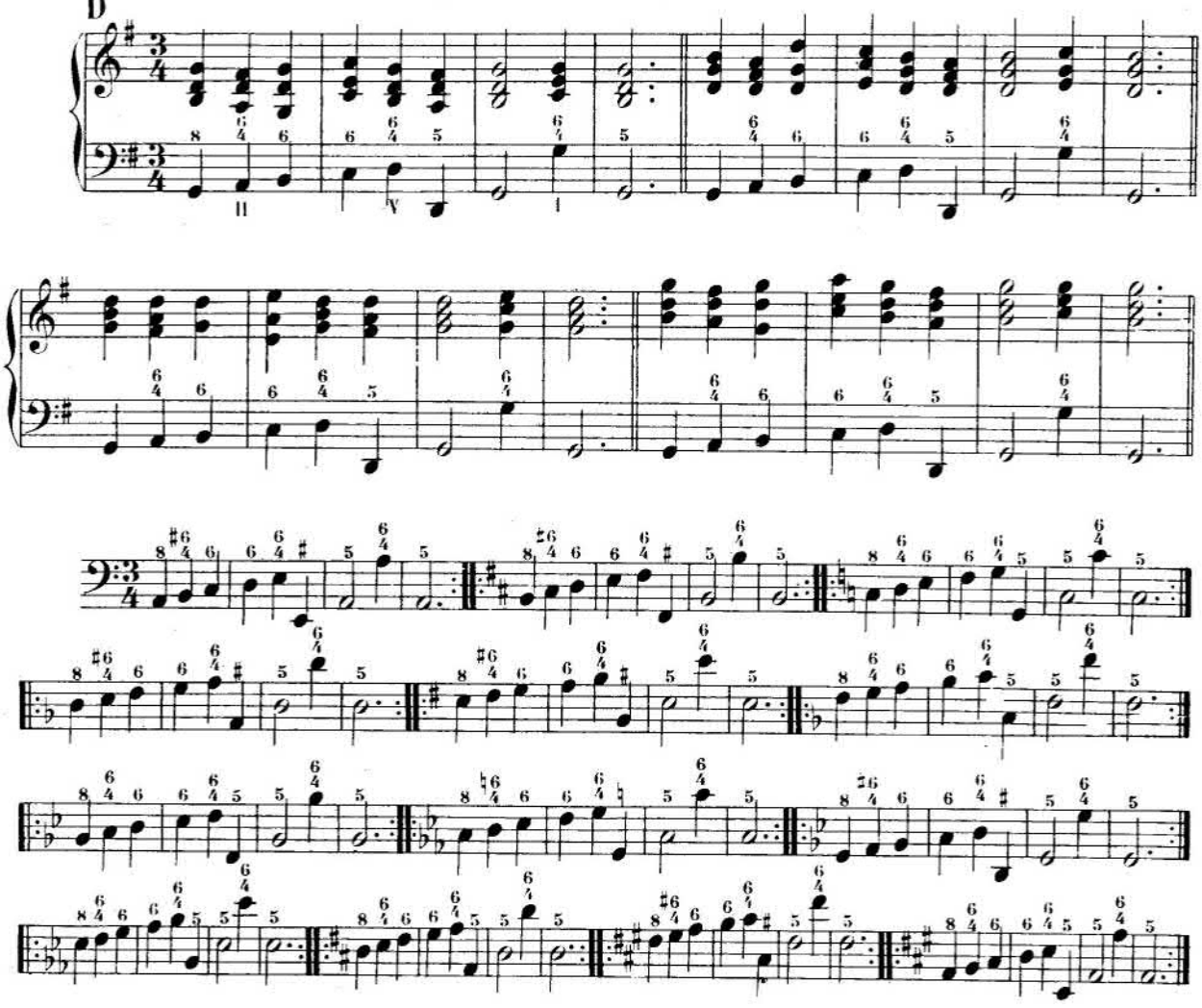
RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT du 1er DEGRÉ (de 1er ordre)

C



ACCORDS de QUARTE et SIXTE les PLUS USITÉS

D



LEÇONS

résumant les *Exercices* précédents (A. B. C. D.)

(à exécuter dans *trois positions contraintes* et une *position libre*)

N° 14.

N° 15.

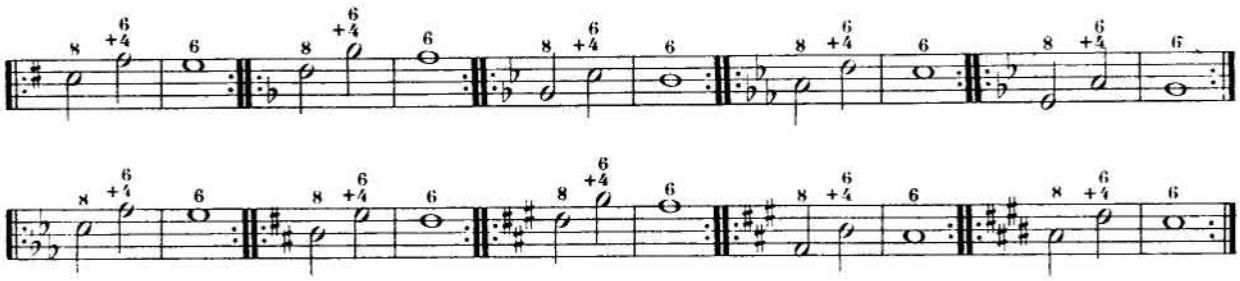
N° 16.

ACCORD de QUARTE AUGMENTÉE et SIXTE du 4me DEGRÉ

RENVERSEMENT de l'ACCORD de QUINTE DIMINUÉE du 7me DEGRÉ (de 3me ordre)

(V. Traité d'Harmonie, § 172)

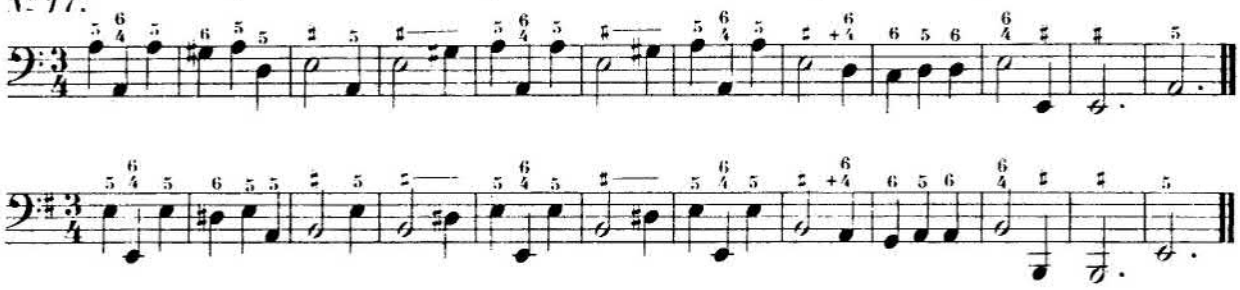
E



LEÇON

(à exécuter dans *trois positions contraintes* et une *position libre*)

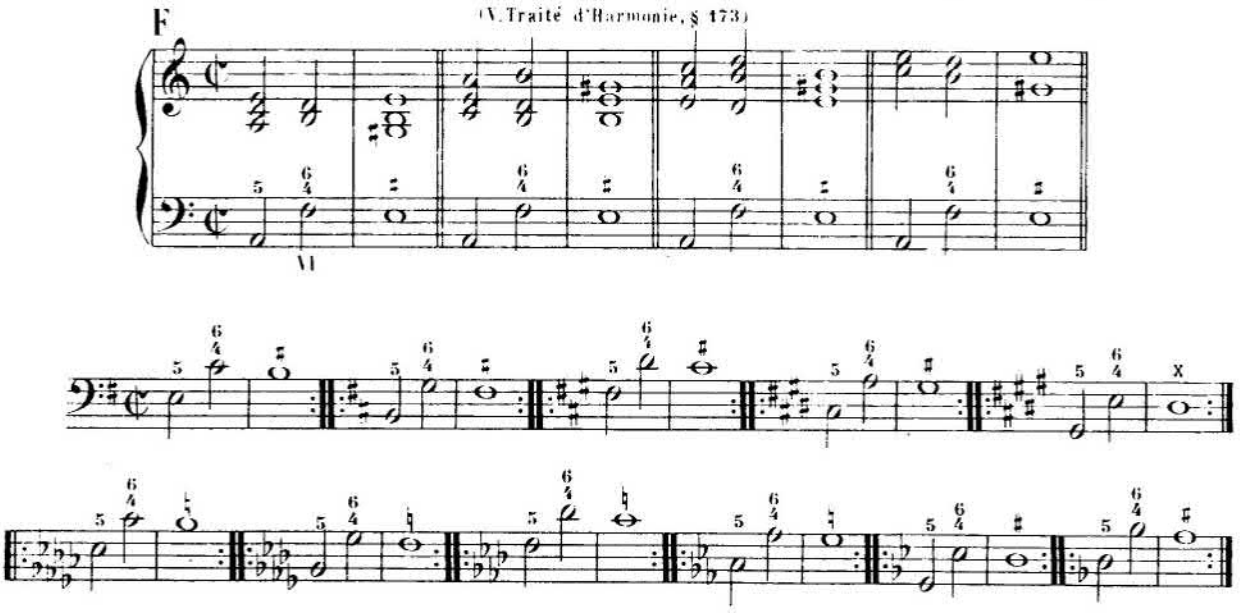
N° 17.



ACCORD de QUARTE AUGMENTÉE et SIXTE du 6me DEGRÉ (*Mode mineur*)

RENVERSEMENT de l'ACCORD de QUINTE DIMINUÉE du 2d DEGRÉ (de 2me ordre)

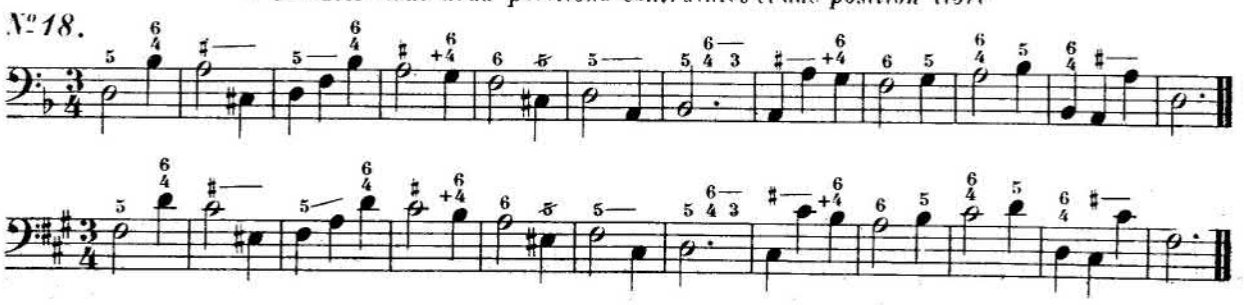
(V. Traité d'Harmonie, § 173)



LEÇON

à exécuter dans *deux positions contraintes* et une *position libre*

N° 18.



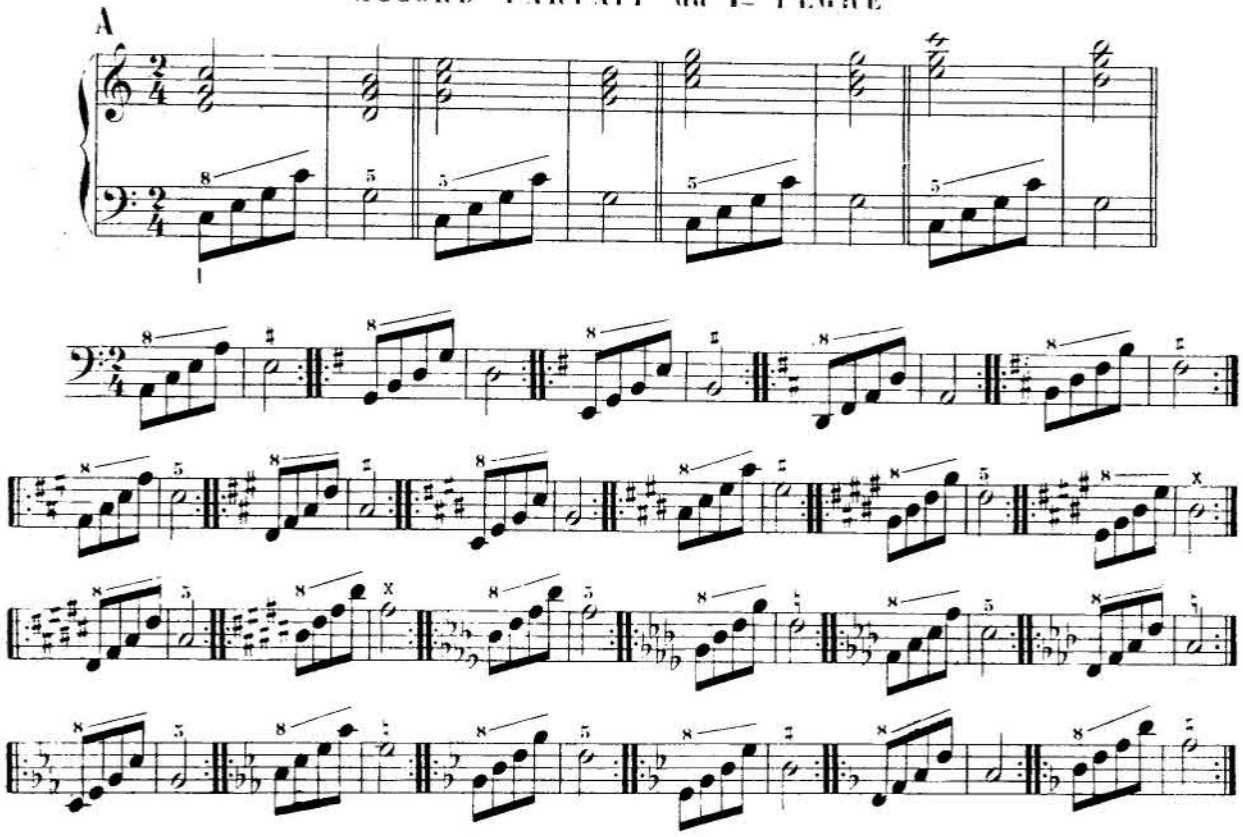
4me SÉRIE D'EXERCICES

ACCORDS BRISÉS ou ARPÉGÉS

(V. Traité d'Harmonie, p. 73 et suivantes)

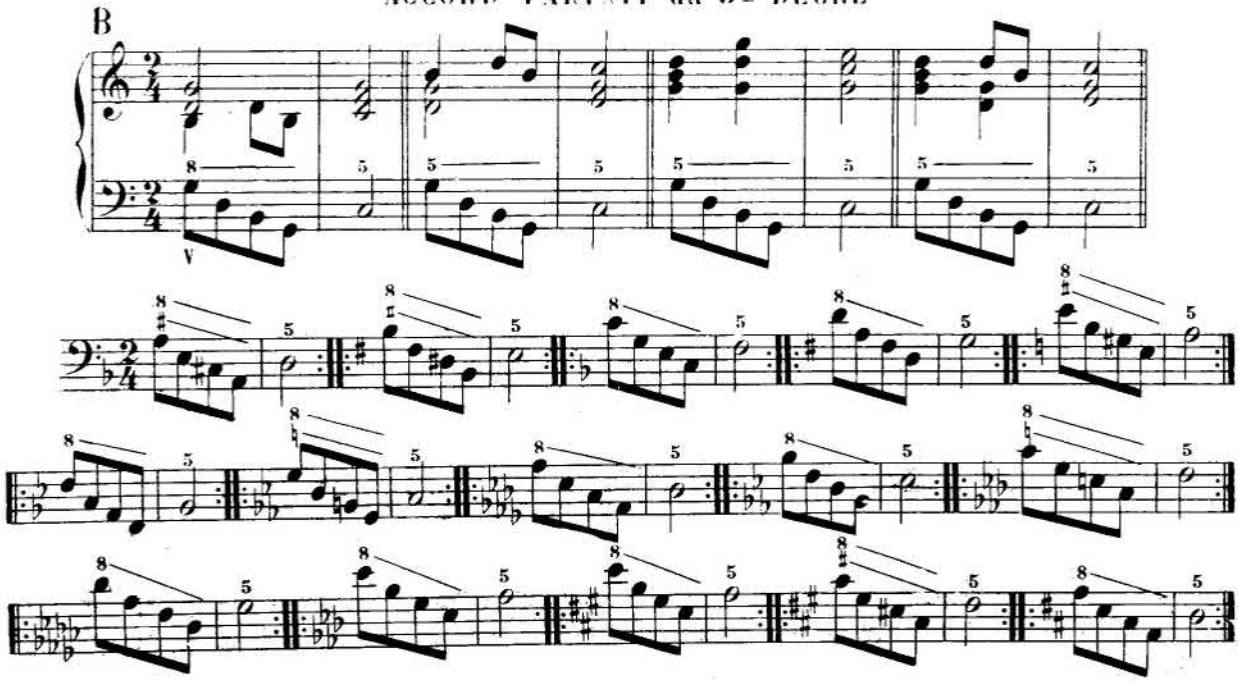
ACCORD PARFAIT du 1er DEGRÉ

A



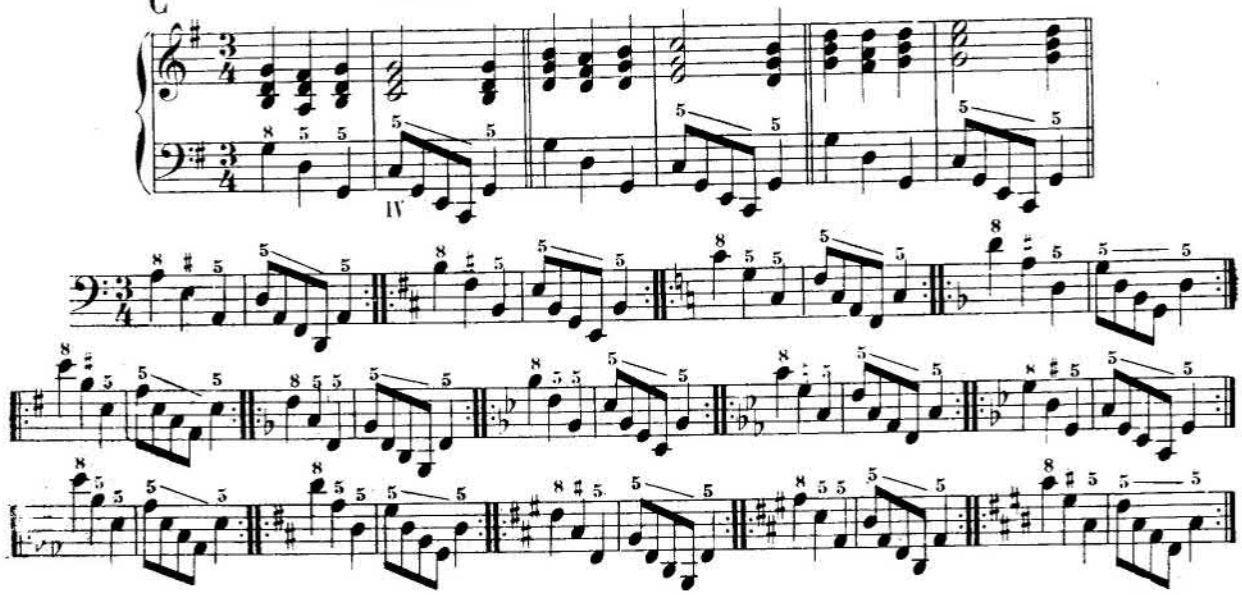
ACCORD PARFAIT du 5me DEGRÉ

B



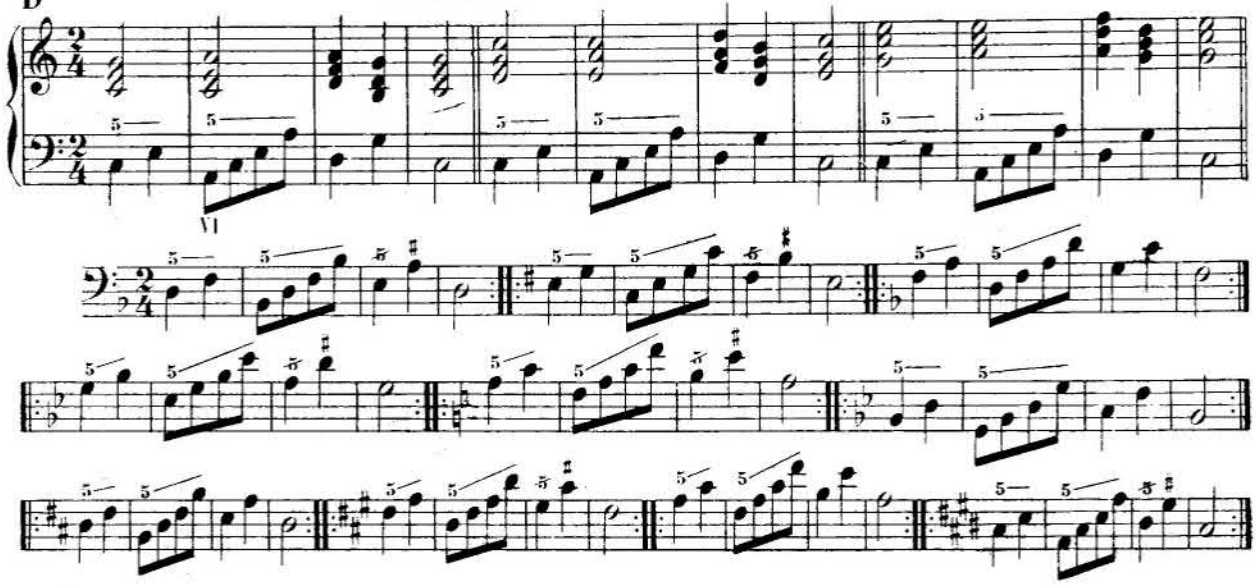
C

ACCORD PARFAIT du 4me DEGRÉ



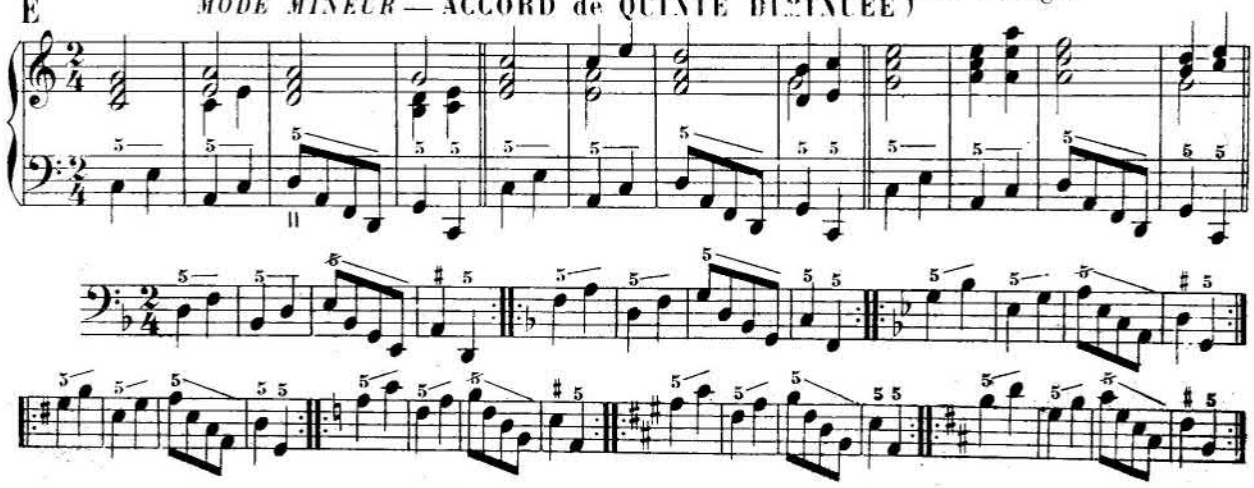
D

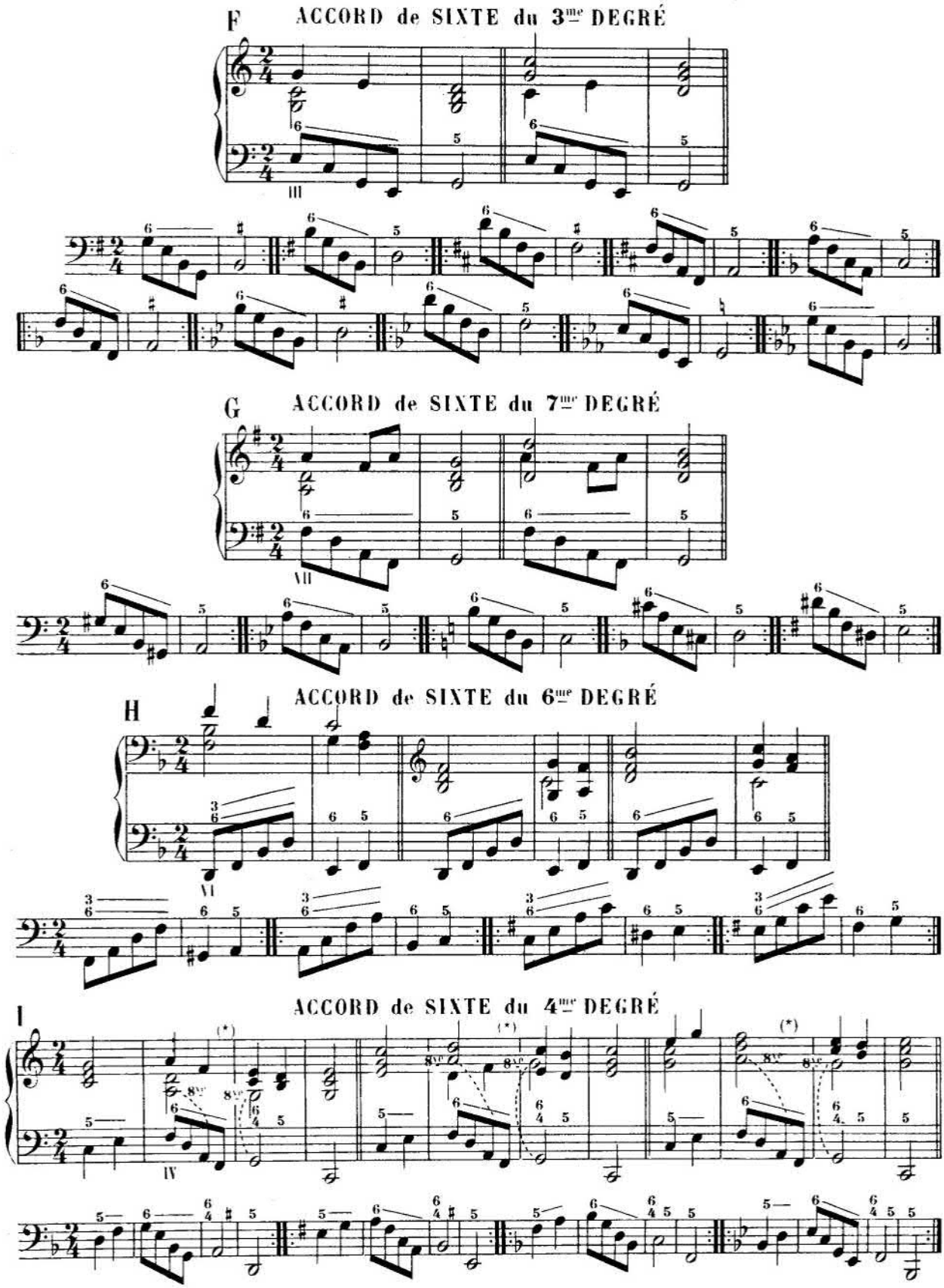
ACCORD PARFAIT du 6me DEGRÉ



E

MODE MAJEUR — ACCORD PARFAIT MINEUR
MODE MINEUR — ACCORD de QUINTE DIMINUÉE } du 2d degré





(*) Ces deux octaves peuvent être *tolérées*, au piano, entre la *basse* et l'*une des parties du milieu*, bien que la note intermédiaire soit de *courte durée*; parce que les *deux notes* formant la 1re octave *ne sont pas articulées ensemble*, la 2de n'arrivant qu'au *temps faible*.

J

ACCORD de SIXTE du 2d DEGRÉ

K

ACCORD de QUARTE et SIXTE du 1er DEGRÉ

L

ACCORD de QUARTE et SIXTE du 5me DEGRÉ

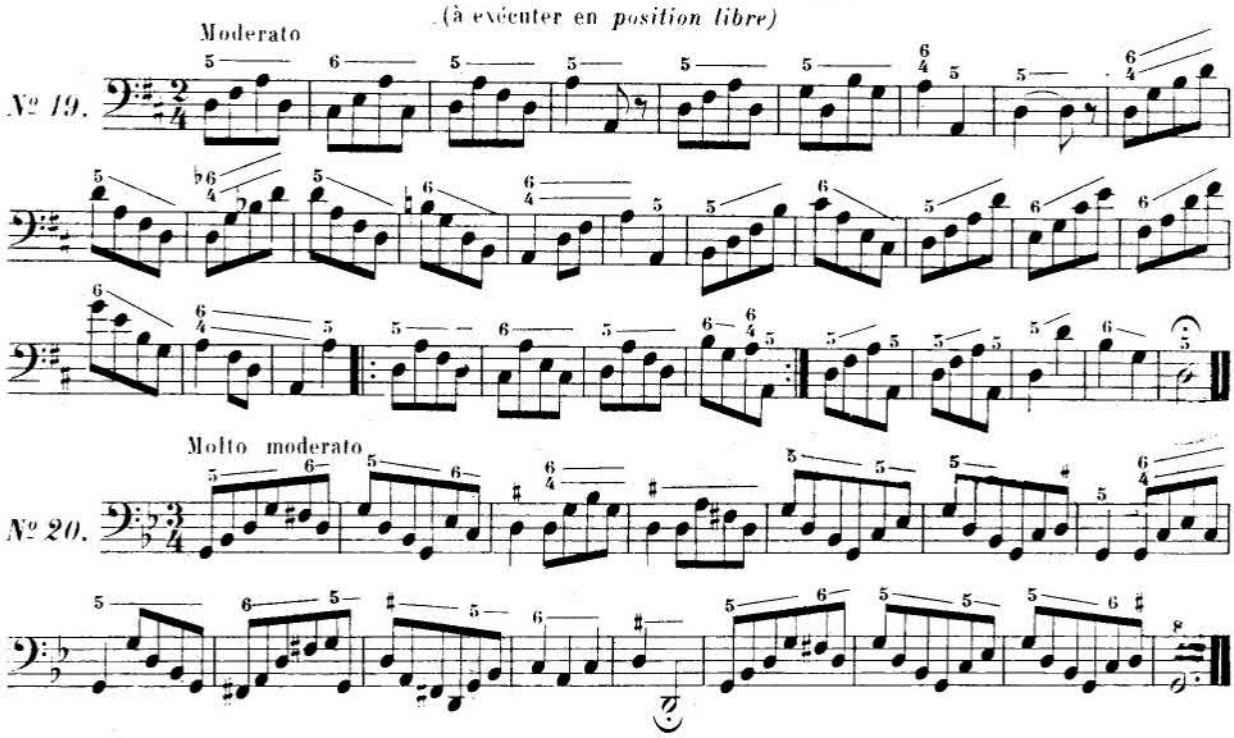
M

ACCORD de QUARTE et SIXTE du 2d DEGRÉ

LEÇONS

résumant les *Exercices* de la 4me Série

(à exécuter en *position libre*)



TRANSPOSITION de la BASSE CHIFFRÉE (*)

§ 18. — Pour *transposer* une *basse chiffrée* à la lecture, on doit, tout d'abord, déterminer la *clé* sur laquelle elle doit être lue, selon que la transposition a lieu à *tel* ou *tel intervalle*, au-dessus ou au-dessous de la chose écrite.

Puis, on doit supposer à la clé les *signes d'altération*, dièses ou bémols, qui sont nécessaires pour obtenir la *tonalité* qu'on a choisie.

Enfin, il faut se dire, à l'avance, devant *quelles notes* et en *quel sens* les *accidents* devront être *changés*, s'il s'en présente, soit dans la *basse*, soit dans les *parties supérieures* représentées par les chiffres.

Voici les règles relatives à ces *changements d'accidents:*

§ 19. — 1º Lorsque la transposition oblige à *ajouter* à la clé un ou plusieurs *dièses*, ou à en *retrancher* un ou plusieurs *bémols*, ou, à la fois, à en *retrancher* un ou plusieurs *bémols*, pour y *ajouter* un ou plusieurs *dièses;* on doit prendre, *dans l'ordre des dièses* (fa, do, sol, ré, la, mi, si) *autant de notes* qu'il y a eu de *bémols retranchés* et de *dièses ajoutés*, et *hausser* d'un demi-ton chromatique chacun des accidents qui peuvent se rencontrer devant ces notes de manière à remplacer le ♭ par le ♮, le ♮ par le ♯, le ♯ par le x, le 𝄫 par le ♭.

2º Si, au contraire, la transposition oblige à *ajouter* à la clé un ou plusieurs *bémols*, ou à en *retrancher* un ou plusieurs *dièses*, ou, à la fois, à en *retrancher* un ou plusieurs *dièses* pour y *ajouter* un ou plusieurs *bémols*, on doit prendre, *dans l'ordre des bémols* (si, mi, la, ré, sol, do, fa) *autant de notes* qu'il y a eu de *dièses retranchés* et de *bémols ajoutés*, et *baisser* d'un demi-ton chromatique chacun des accidents qui peuvent se rencontrer devant ces notes, de manière à remplacer le ♯ par le ♮, le ♮ par le ♭, le ♭ par le 𝄫, le x par le ♯.

Le tableau suivant contient les règles qui sont spéciales à chaque transposition.

---

*) *Certains exercices* devant être désormais, *transposés à vue* par l'élève lui-même, il était nécessaire de lui rappeler ici la méthode à suivre pour faire ces transpositions.

Pour transposer	Substituer à la Clé de *FA* 4me	Substituer à la Clé de *DO* 4me	Hausser d'un ½ ton chromatique les *accidents* placés devant les notes.	Baisser d'un ½ ton chromatique les *accidents* placés devant les notes.
à la 2de *mineure supérieure* ou 7me majeure inférieure (5 bémols de plus ou 5 dièses de moins)	la Clé de *DO* 2de	la Clé de *SOL*		*Si, Mi, La, Ré, Sol.*
à la 2de *majeure supérieure* ou 7me mineure inférieure (2 dièses de plus ou 2 bémols de moins)	id.	id.	*Fa, Do.*	
à la 3ce *mineure supérieure* ou 6te majeure inférieure (3 bémols de plus ou 3 dièses de moins)	la Clé de *FA* 3me	la Clé de *DO* 3me		*Si, Mi, La.*
à la 3ce *majeure supérieure* ou 6te mineure inférieure (4 dièses de plus ou 4 bémols de moins)	id.	id.	*Fa, Do, Sol, Ré.*	
à la 4te *juste supérieure* ou 5te juste inférieure (1 bémol de plus ou 1 dièse de moins)	la Clé de *DO* 1re	la Clé de *FA* 4me		*Si.*
à la 4te *augmentée supérieure* ou 5te diminuée inférieure (6 dièses de plus ou 6 bémols de moins)	id.	id.	*Fa, Do, Sol, Ré, La, Mi.*	
à la 5te *diminuée supérieure* ou 4te augmentée inférieure (6 bémols de plus ou 6 dièses de moins)	la Clé de *DO* 4me	la Clé de *DO* 2me		*Si, Mi, La, Ré, Sol, Do.*
à la 5te *juste supérieure* ou 4te juste inférieure (1 dièse de plus ou 1 bémol de moins)	id.	id.	*Fa.*	
à la 6te *mineure supérieure* ou 3ce majeure inférieure (4 bémols de plus ou 4 dièses de moins)	la Clé de *SOL*	la Clé de *FA* 3me		*Si, Mi, La, Ré.*
à la 6te *majeure supérieure* ou 3ce mineure inférieure (3 dièses de plus ou 3 bémols de moins)	id.	id.	*Fa, Do, Sol.*	
à la 7me *mineure supérieure* ou 2de majeure inférieure (2 bémols de plus ou 2 dièses de moins)	la Clé de *DO* 3me	la Clé de *DO* 1re		*Si, Mi.*
à la 7me *majeure supérieure* ou 2de mineure inférieure (5 dièses de plus ou 5 bémols de moins)	id.	id.	*Fa, Do, Sol, Ré, La.*	

Ajoutons que, pour transposer à *un demi-ton chromatique* au-dessus (7 dièses de plus ou 7 bémols de moins) ou au-dessous, (7 bémols de plus ou 7 dièses de moins) la *clé ne doit pas être changée*, et que *tous les accidents* doivent être *haussés* dans le premier cas, et *baissés* dans le second.

5me SÉRIE D'EXERCICES

EXERCICE

contenant des *Formules de Cadences* parfaite, imparfaite, rompue, plagale et à la dominante.

(à exécuter dans *trois positions contraintes* et en différents tons)

1re POSITION — 2me POSITION — 3me POSITION

MODE MAJEUR

Cad. imparf. — Cad. rompue. — Cad. à la domin. — Cad. rompue. — Cad. parf. — Cad. plagale.

MODE MINEUR

EXERCICES

sur les *Marches d'Harmonie* unitoniques

ACCORDS FONDAMENTAUX

(à exécuter, sauf indication contraire, dans *trois positions libres* et en différents tons)

1re POSITION — 2me POSITION — 3me POSITION

A

B

C

D

(*) Ici, la marche est *irrégulière*, puisque la basse descend seulement d'une *tierce* au lieu de descendre d'une *quarte*. (Voir à ce sujet le § 294 de notre Traité d'Harmonie)

PREMIER RENVERSEMENT

TROIS PARTIES-UNE POSITION

F

TROIS POSITIONS

G

TROIS POSITIONS

H

TROIS PARTIES-UNE POSITION

I

LECONS

contenant des Marches d'Harmonie unitoniques

(à exécuter en *position libre* et dans différents tons)

---

§ **20**.— Lorsqu'on joue, en *position contrainte*, une leçon contenant une ou plusieurs *Marches d'harmonie;* on peut, pour conserver la *symétrie* qui caractérise les marches, *s'éloigner*, momentanément, de la *position première;* sauf à y revenir dès qu'un passage favorable à ce retour se présente.

§ **21**.—Un autre système, également bon (sinon meilleur), consiste à jouer une leçon de *trois manières absolument différentes*, sans pour cela, s'obliger à revenir à la position première.

N° 21.

N° 22.

N° 23.

LEÇONS

à exécuter en *position libre*

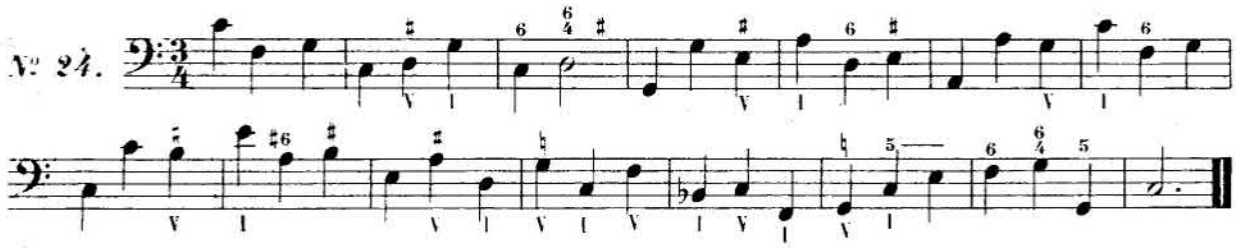
MODULATION AUX TONS VOISINS

d'un ton primitif principal donné
opérées au moyen de l'*accord parfait* de la *dominante*
à l'état fondamental ou renversé.

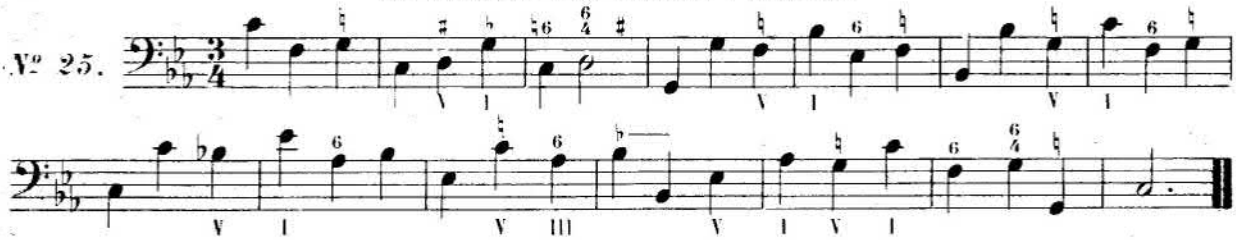
(V. Traité d'Harmonie p. 133 et suivantes)

ÉTAT FONDAMENTAL

DO MAJEUR — TON PRIMITIF PRINCIPAL

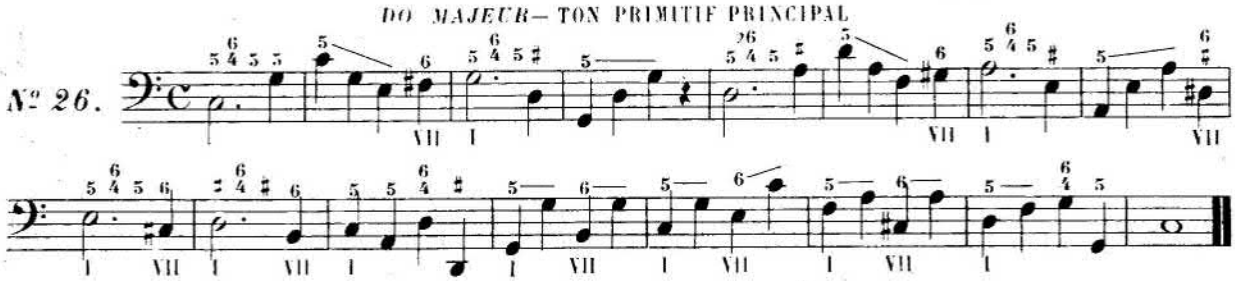


DO MINEUR — TON PRIMITIF PRINCIPAL

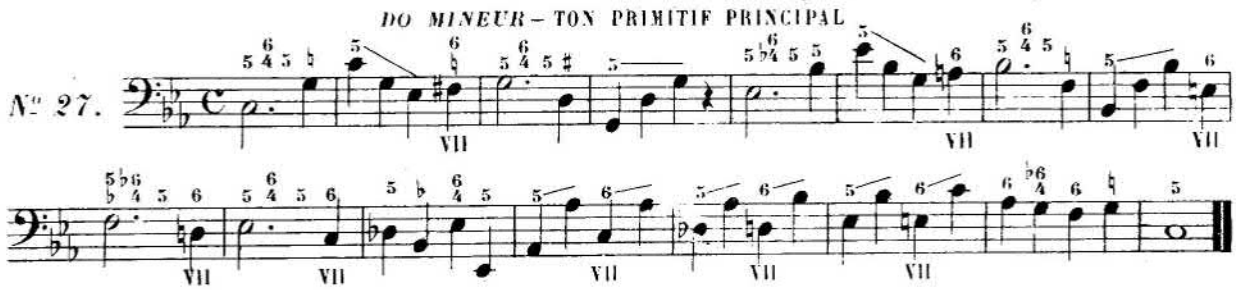


PREMIER RENVERSEMENT (Accord de Sixte du 7me degré)

DO MAJEUR — TON PRIMITIF PRINCIPAL

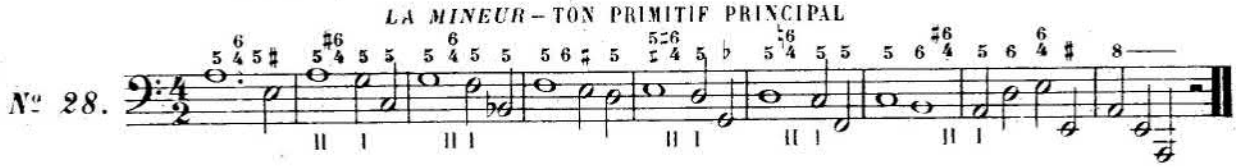


DO MINEUR — TON PRIMITIF PRINCIPAL



SECOND RENVERSEMENT (Accord de Quarte et Sixte du 2me degré)

LA MINEUR — TON PRIMITIF PRINCIPAL



MODULATIONS AUX TONS VOISINS

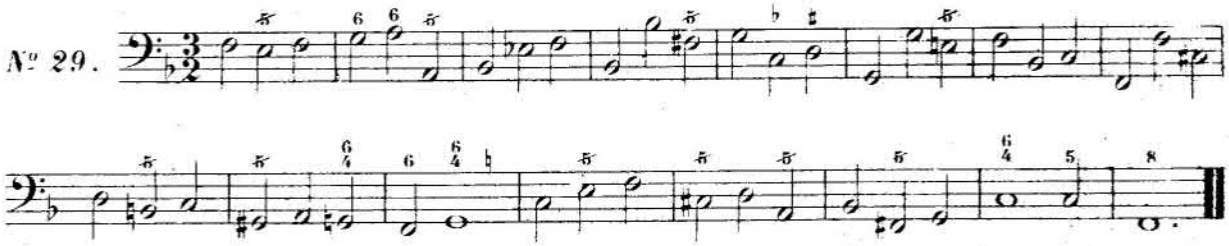
d'un ton primitif principal donné opérées au moyen de l'accord de Quinte diminuée du 7me degré fondamental ou renversé.

(V. Traité d'Harmonie § 405)

ÉTAT FONDAMENTAL

FA MAJEUR — TON PRIMITIF PRINCIPAL

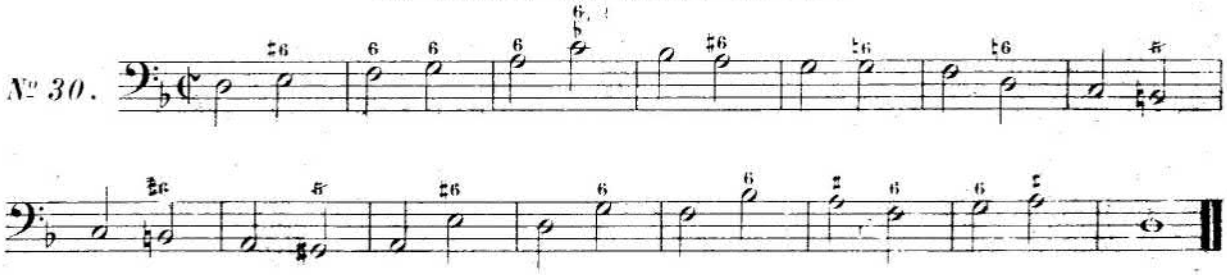
N° 29.



PREMIER RENVERSEMENT (Accord de Sixte du 2d degré)

RÉ MINEUR — TON PRIMITIF PRINCIPAL

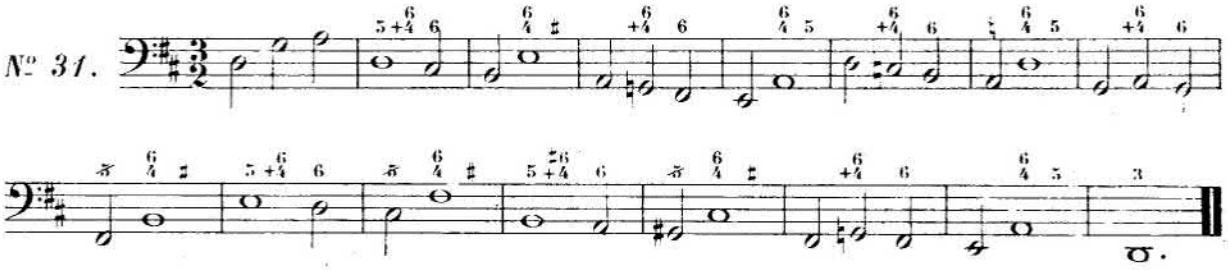
N° 30.



SECOND RENVERSEMENT (Accord de Quarte augmentée et Sixte du 4me degré)

RÉ MAJEUR — TON PRIMITIF PRINCIPAL

N° 31.



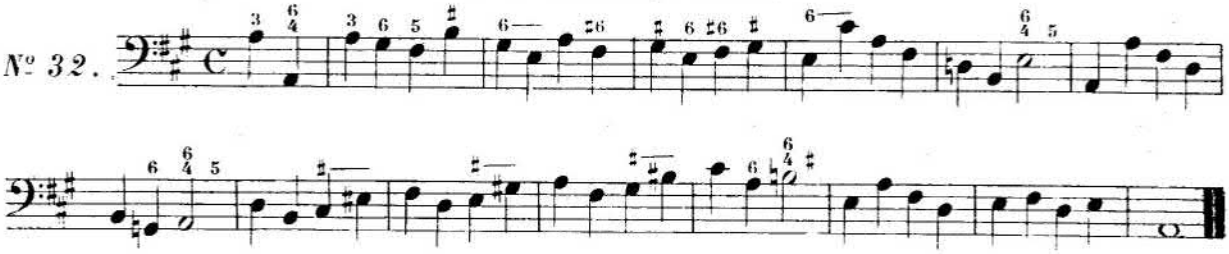
MODULATIONS ENTRE TONS VOISINS

préparées au moyen d'accords mixtes

(accords appartenant à la fois au *ton* que l'on quitte et à *celui* où l'on va.)

(V. Traité d'Harmonie, p. 139 et 140)

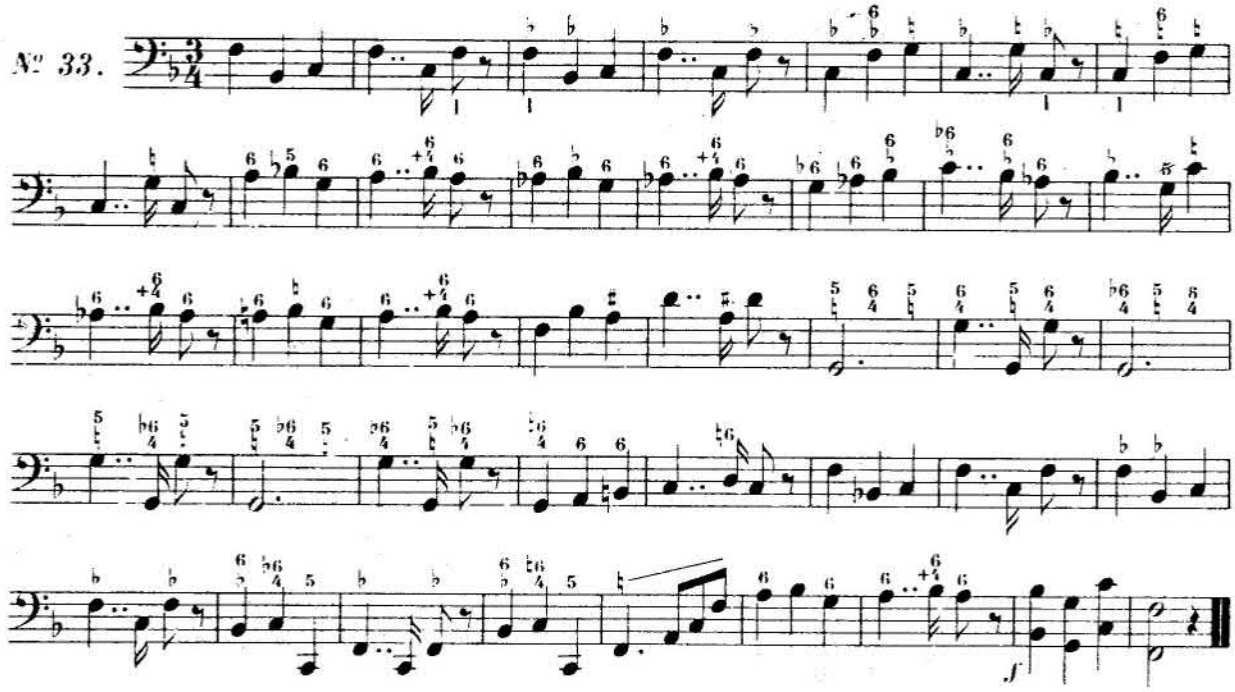
N° 32.



TONS ÉLOIGNÉS

MODULATIONS par le CHANGEMENT de MODE de l'accord du 1er degré fondamental ou renversé

(V. Traité d'Harmonie, p. 141)



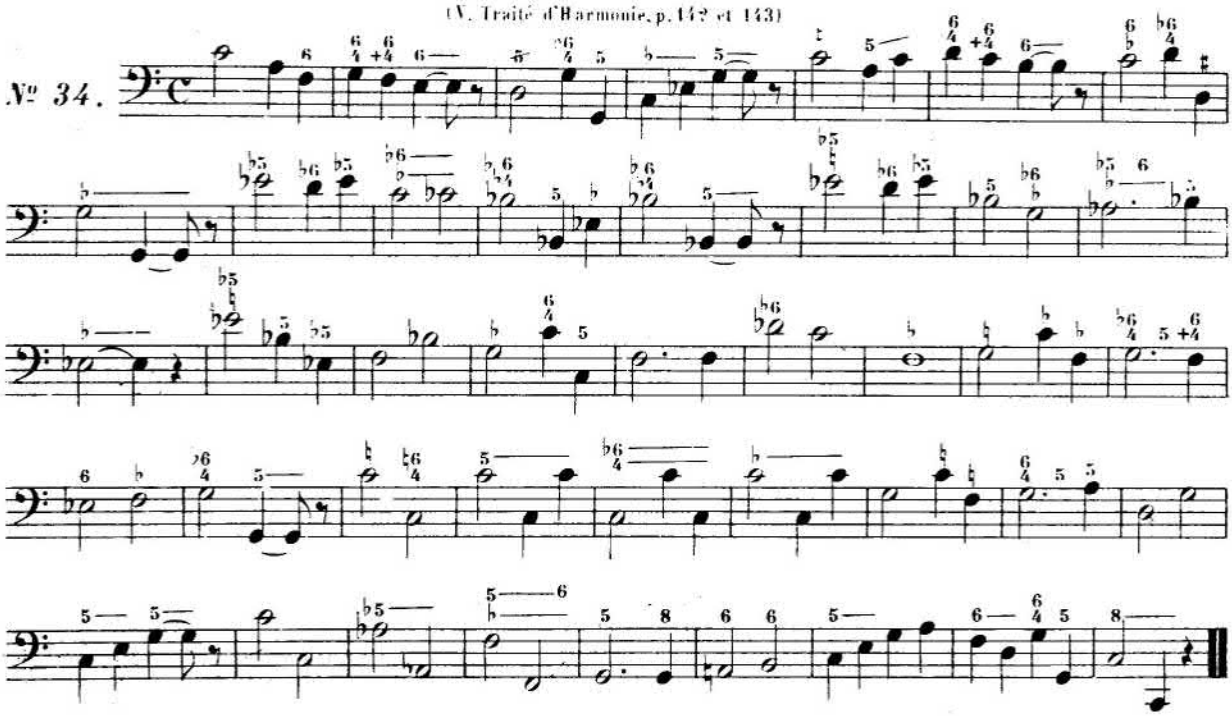
MODE MINEUR

abordé par l'un des accords du 2me, du 4me ou du 6me degré (fondamental ou renversé.)

MODE MAJEUR

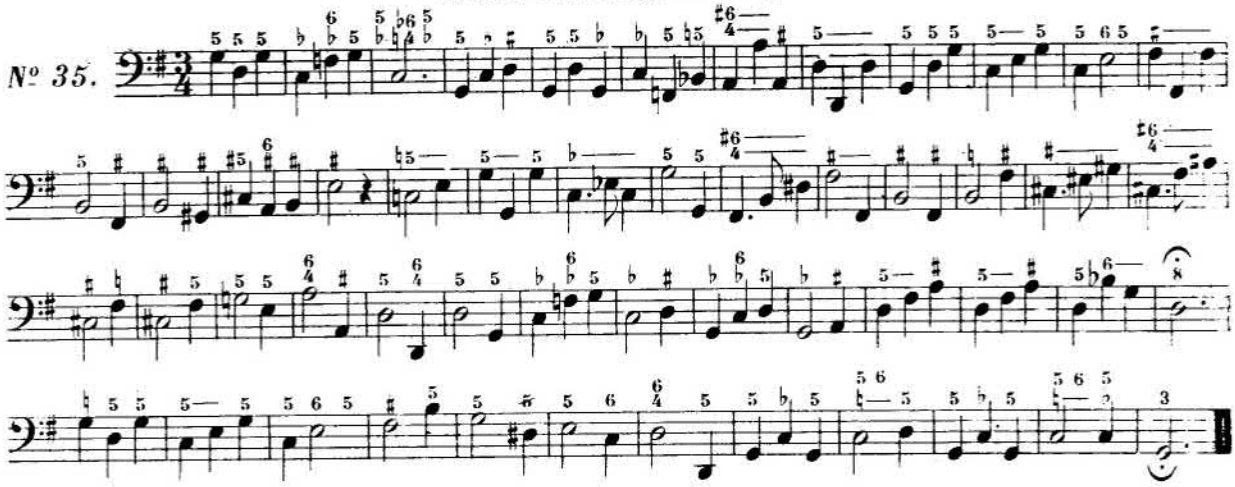
abordé par le 1er renversement du 4me degré (Accord de Sixte du 6me)

(V. Traité d'Harmonie, p. 142 et 143)



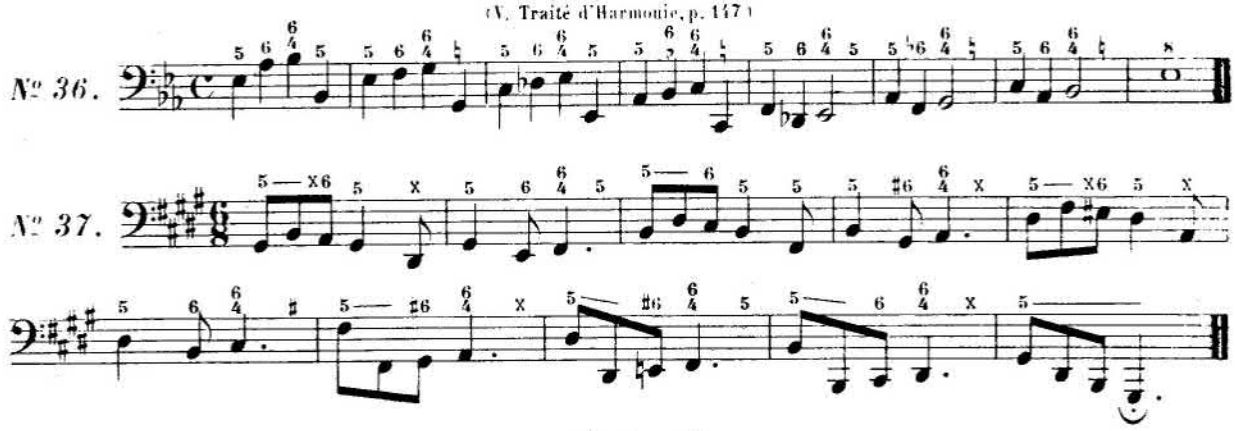
MODULATIONS par l'ÉQUIVOQUE

(V. Traité d'Harmonie, p. 144 à 146)



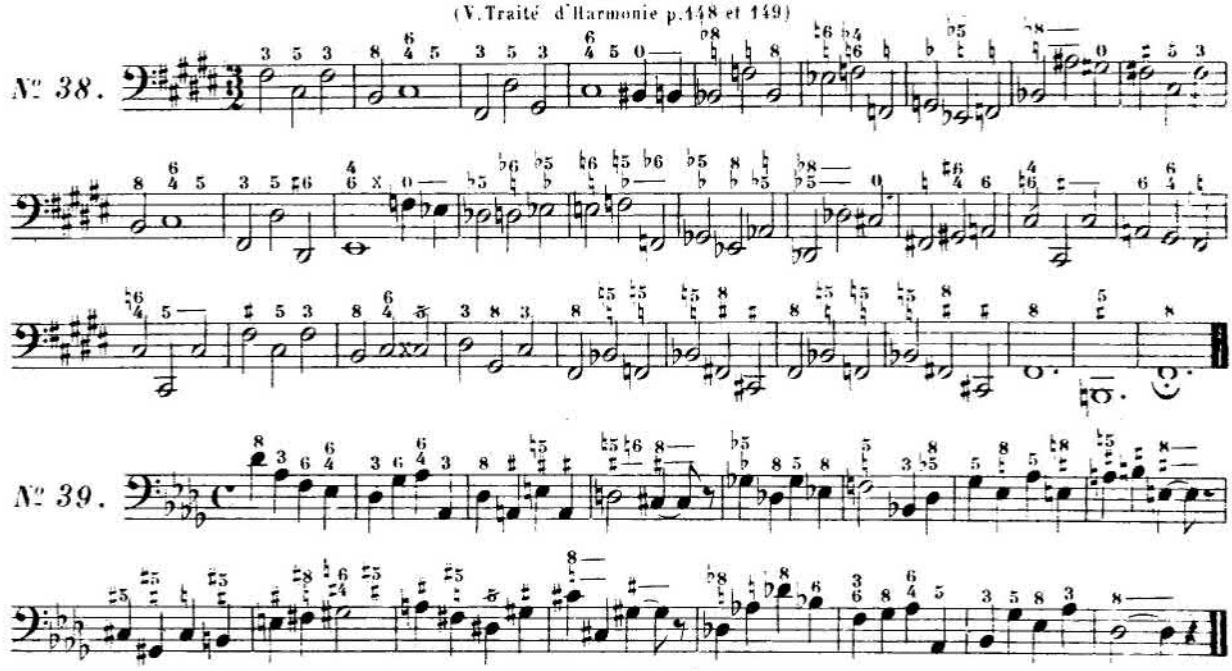
MODULATIONS
provoquées par l'accord de Quarte et Sixte sans préparation

(V. Traité d'Harmonie, p. 147)



ENHARMONIE

(V. Traité d'Harmonie p. 148 et 149)



6me SÉRIE D'EXERCICES

MARCHES MODULANTES

(V. Traité d'Harmonie, p. 150 et 151)

ACCORDS FONDAMENTAUX

MARCHES ASCENDANTES

MODÈLES

A B C

A

B

C

MARCHES DESCENDANTES

MODÈLES

D E

D

E

F

F

F bis

G

G

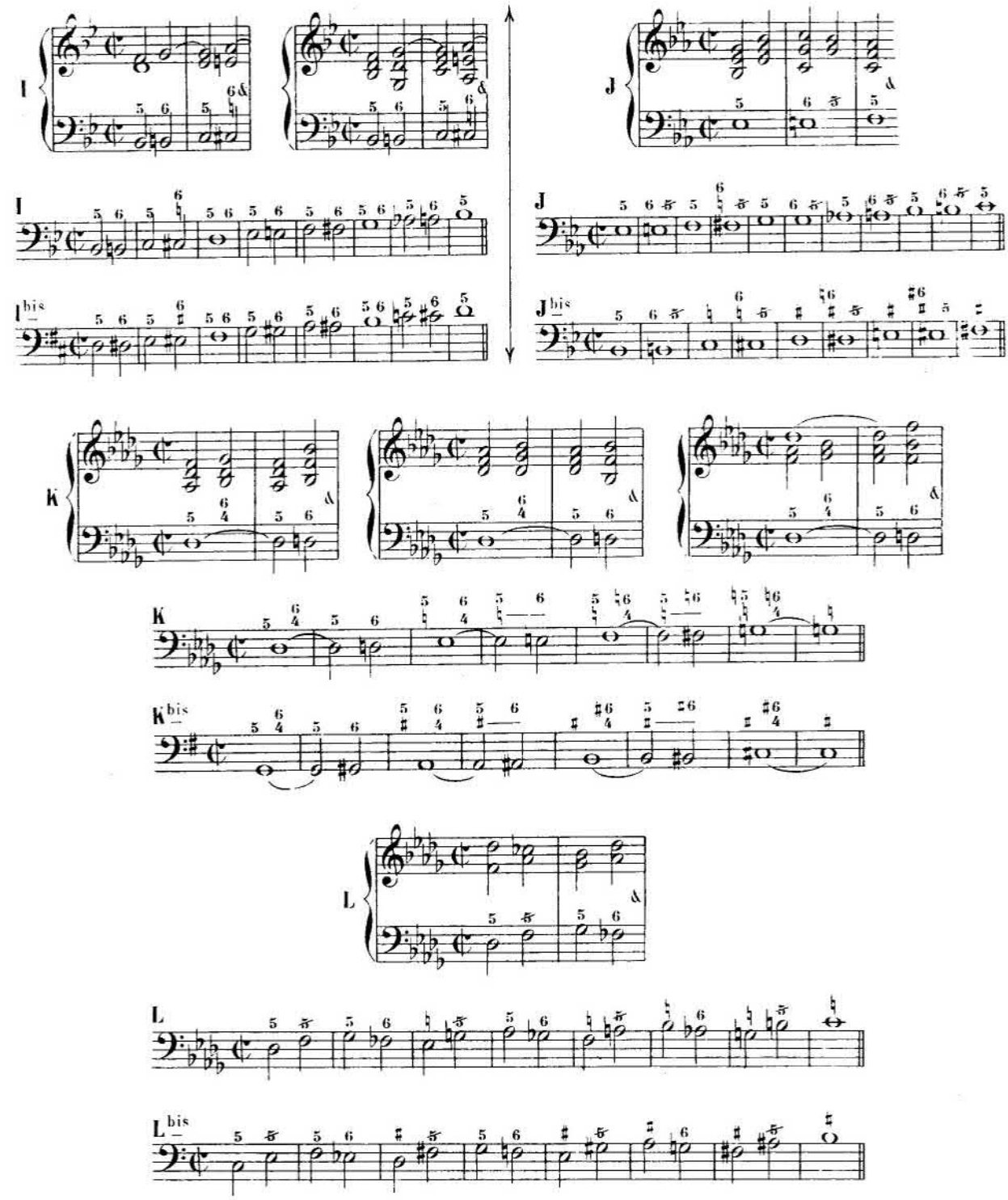
G bis

H

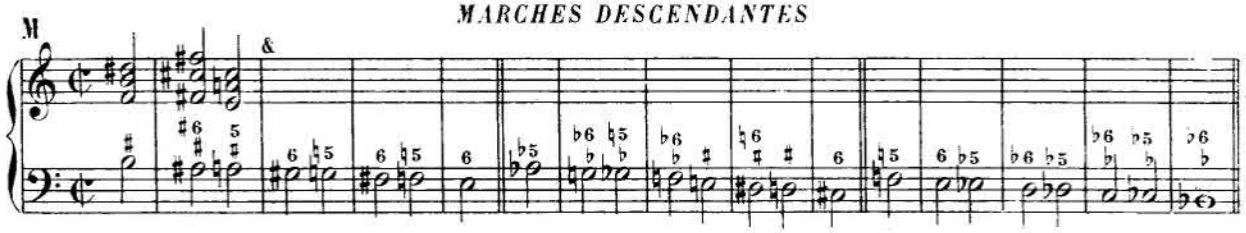
H

H bis

RENVERSEMENTS



MARCHES DESCENDANTES



N

N bis

O

O bis

P

Q

Q bis

R

R

CADENCE ÉVITÉE

(V. Traité d'Harmonie, p. 154)

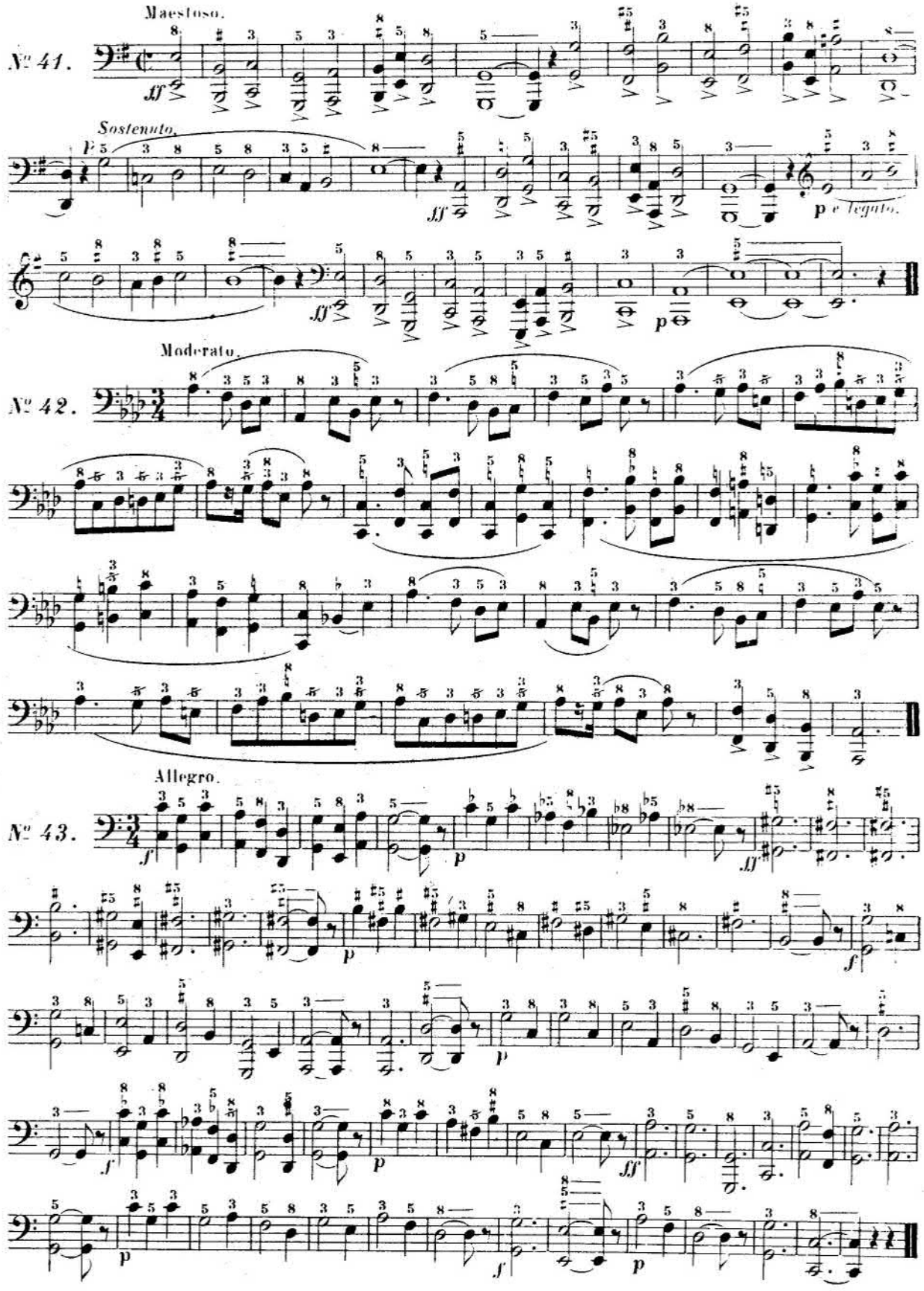
Moderato.

Nº 40.

LECONS SPÉCIALES

sur chacun des Etats des Accords de 3 sons

ÉTAT FONDAMENTAL



Andantino.

Nº 44.

FIN

D.C.

Allegro.

Nº 45.

(*)

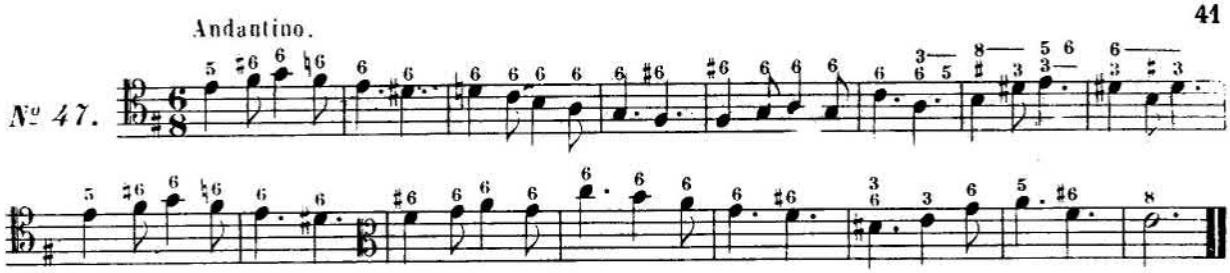
PREMIER RENVERSEMENT

Moderato.

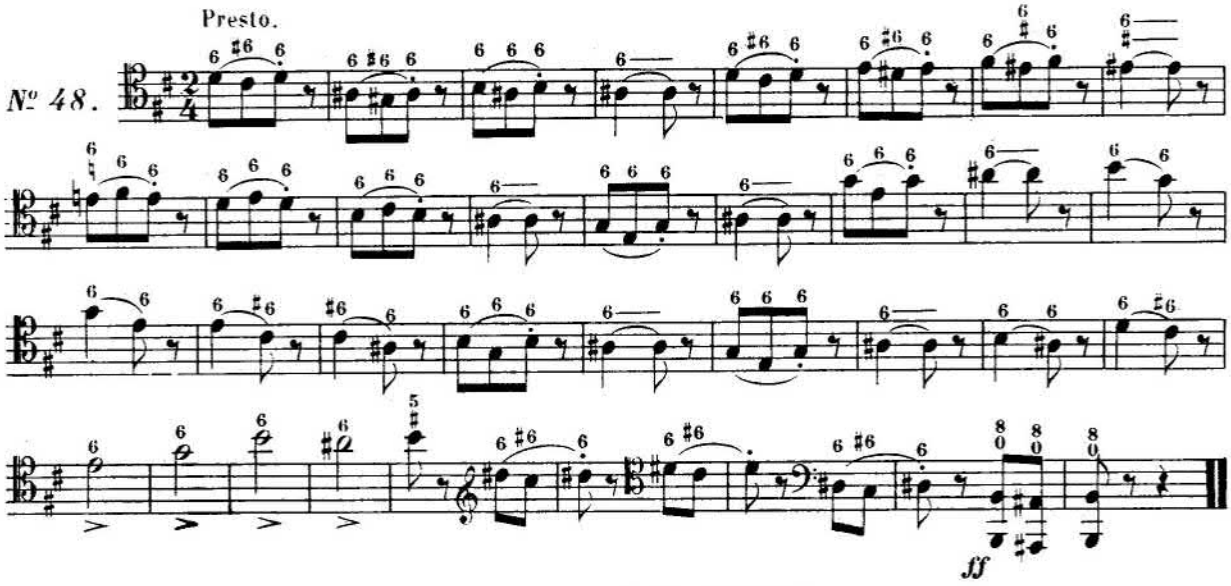
Nº 46.

(*) Même rythme à la main droite qu'à la basse.

Andantino.

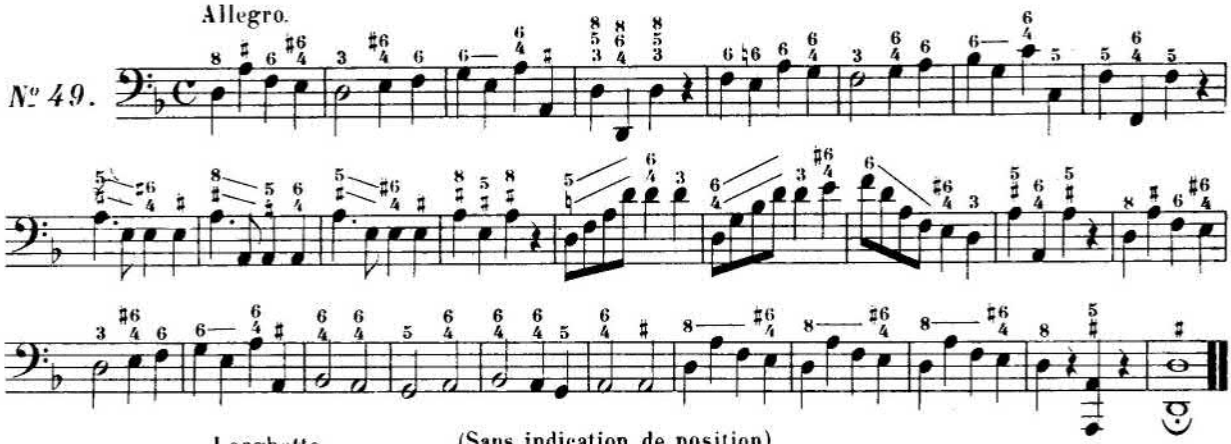


Presto.

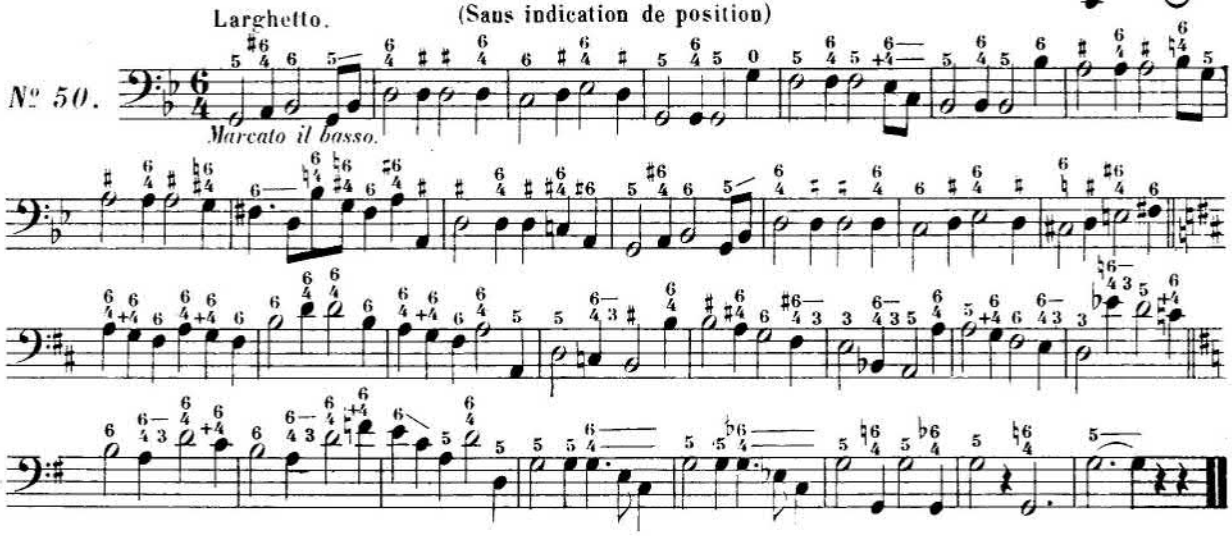


SECOND RENVERSEMENT

Allegro.



Larghetto. (Sans indication de position)



Andantino

N° 51.

Allegretto

N° 52.

CONTREPOINTS RENVERSABLES

(V. Traité d'Harmonie, p. 204)

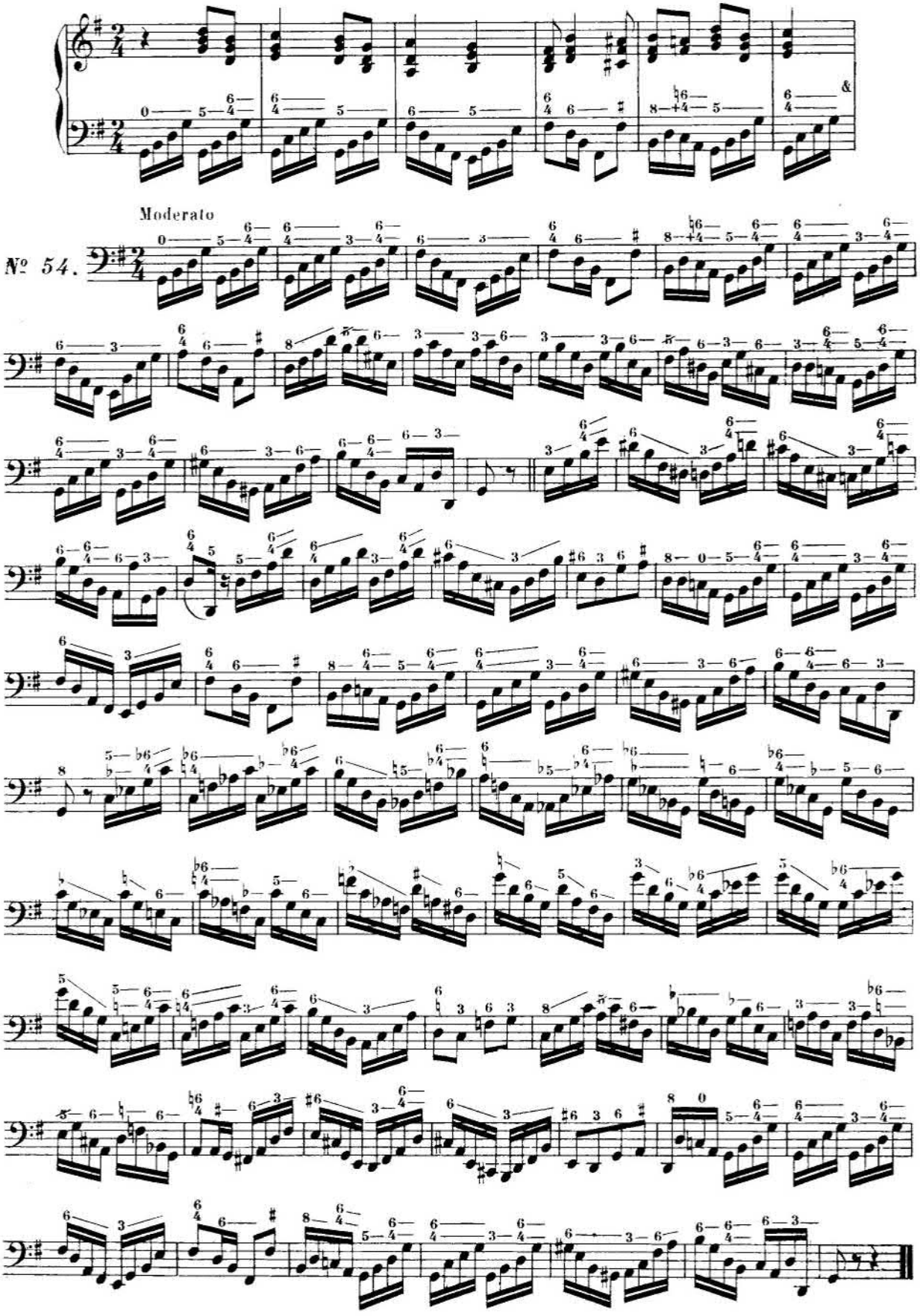
La leçon suivante est presque entièrement composée en contrepoints renversables. Ainsi, les mesures 1, 2, 3, 4 de la *basse* peuvent être placées à la *partie supérieure* sur les mesures 5, 6, 7, 8 et *vice-versa;* les mesures 9, 10, 11 et 12 se combinent de la même manière avec les mesures 13, 14, 15, 16; et ainsi de suite, de 4 en 4 mesures, de 2 en 2, ou mesure par mesure.

Allegretto

N° 53.

LEÇON

à exécuter en *position libre* d'après un *Thême donné*



NOTES de PASSAGE et BRODERIES

(V. Traité d'Harmonie, p. 183 et suivantes.)

7me SÉRIE D'EXERCICES

ACCORDS DE TROIS SONS FONDAMENTAUX

MESURES SIMPLES A DEUX ET QUATRE TEMPS

A

B

C

D

(*) Ici notre chiffrage n'indique pas la Ire position de l'accord.

E

F

G

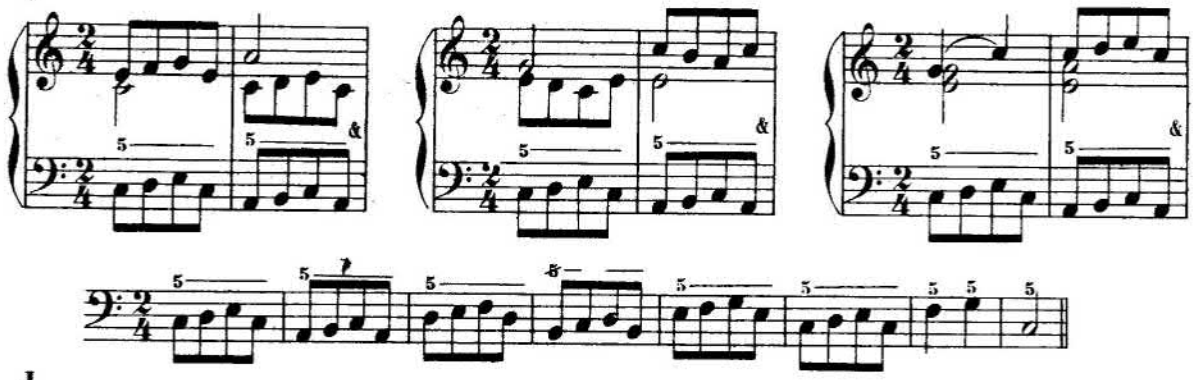
MARCHE MODULANTE

H

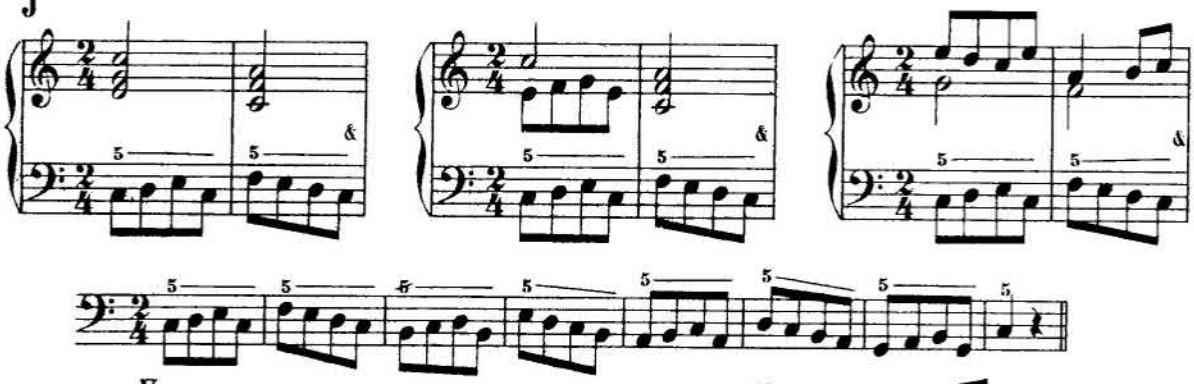
MARCHES UNITONIQUES

(à exécuter dans toutes les positions indiquées et en différents tons)

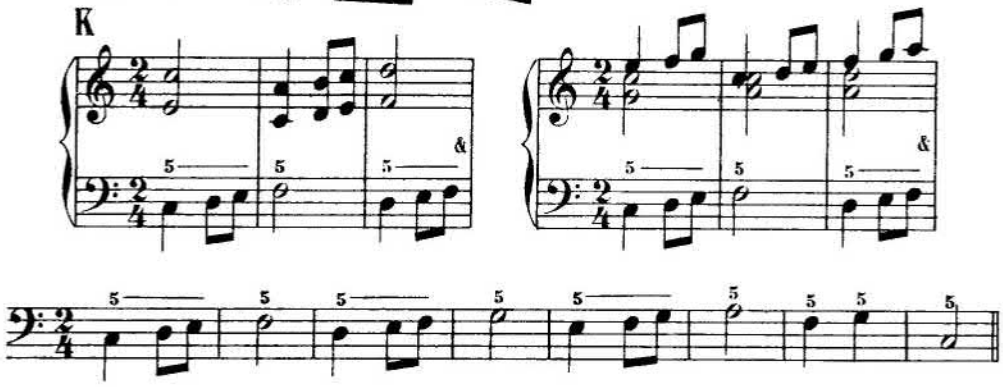
I



J

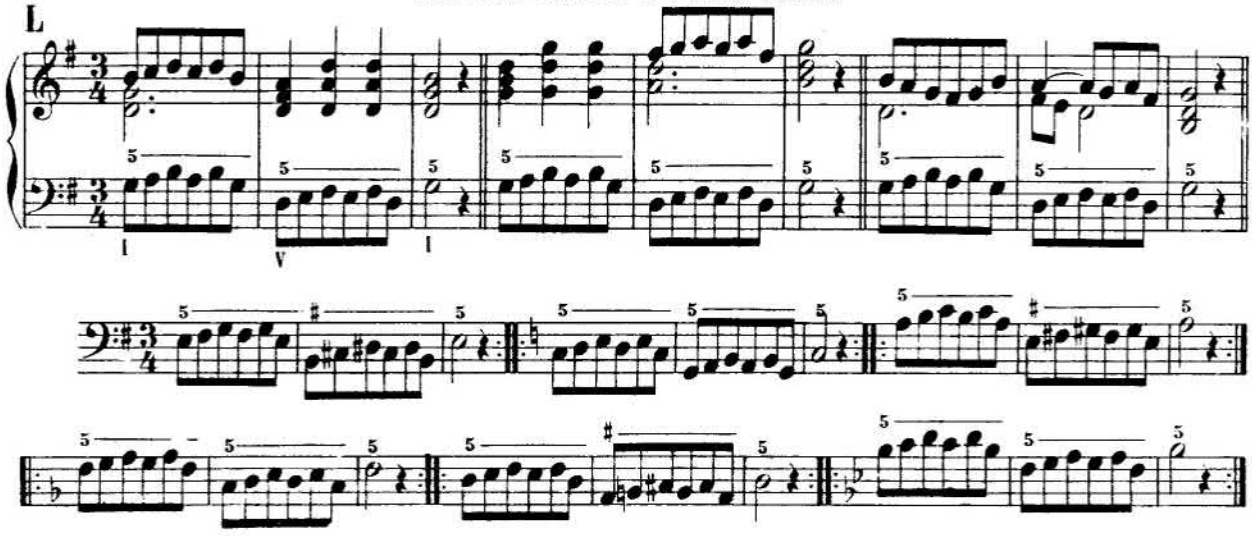


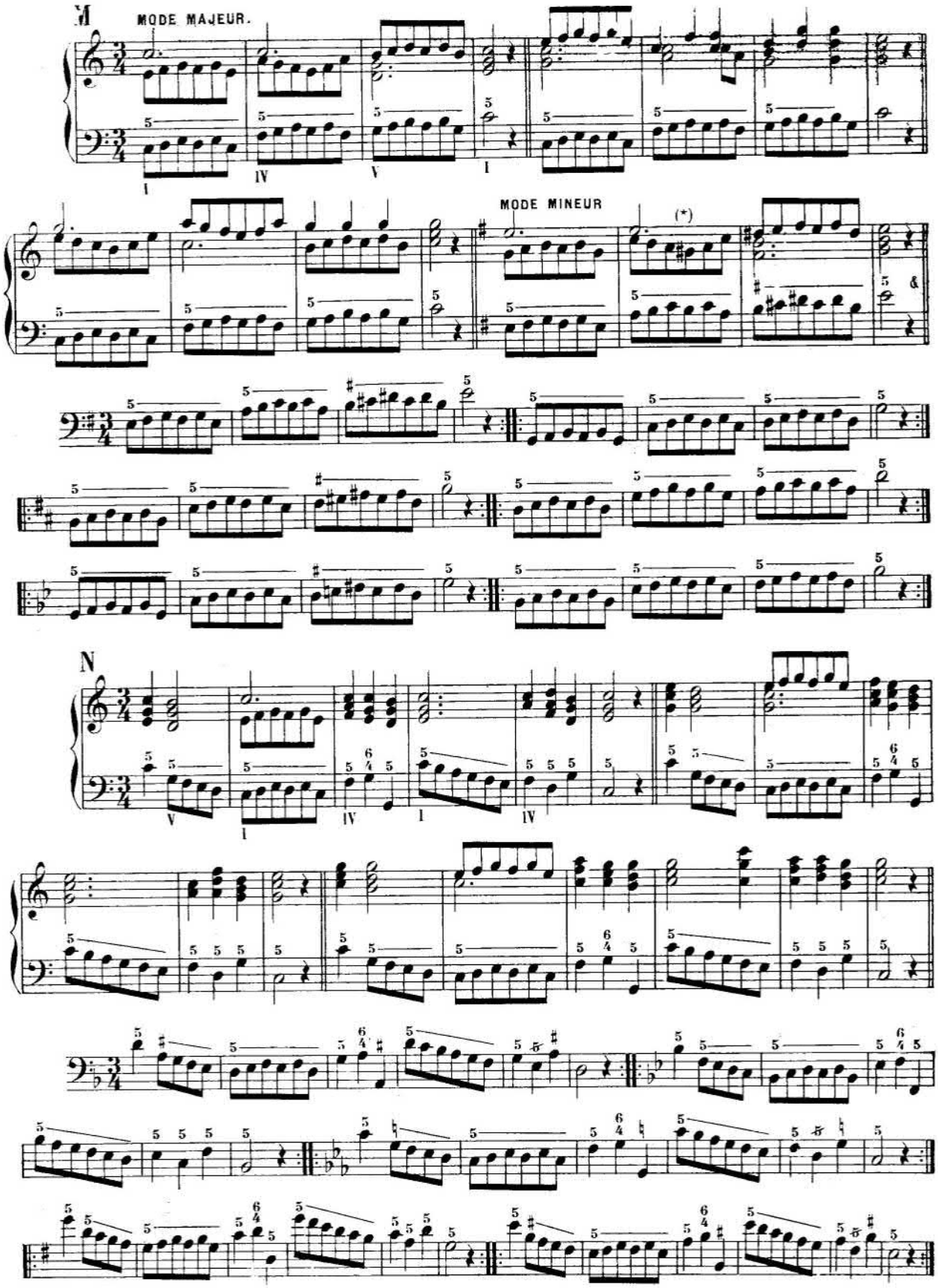
K



MESURE SIMPLE A TROIS TEMPS

L





(*) Broderie inférieure à *un demi-ton* de sa note principale (V. Traité d'Harmonie § 537)

MARCHES D'HARMONIE

(à exécuter en différents tons et dans toutes les *positions marquées*)

MARCHES UNITONIQUES

O

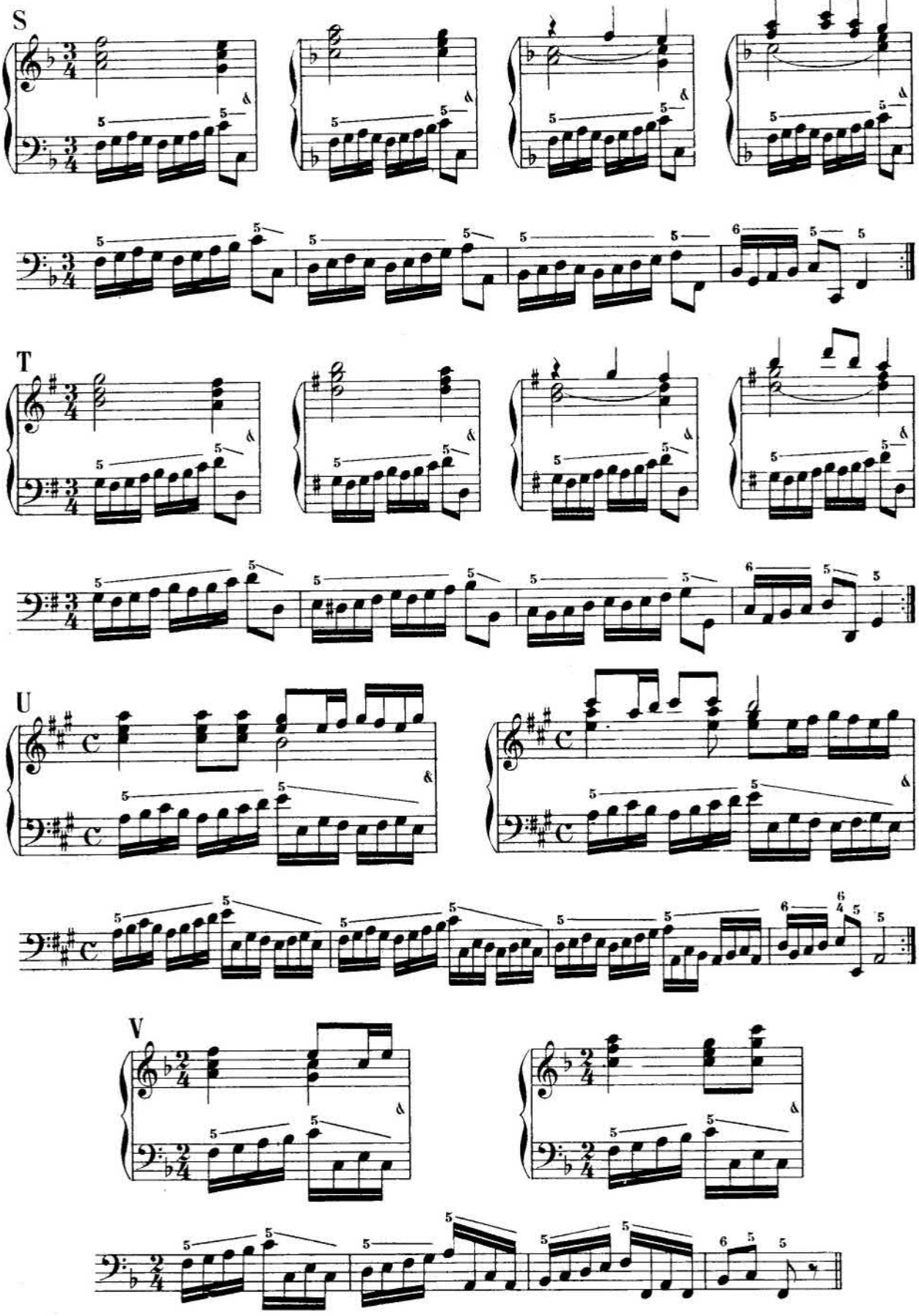
P

Q

MARCHE MODULANTE IRRÉGULIÈRE

R

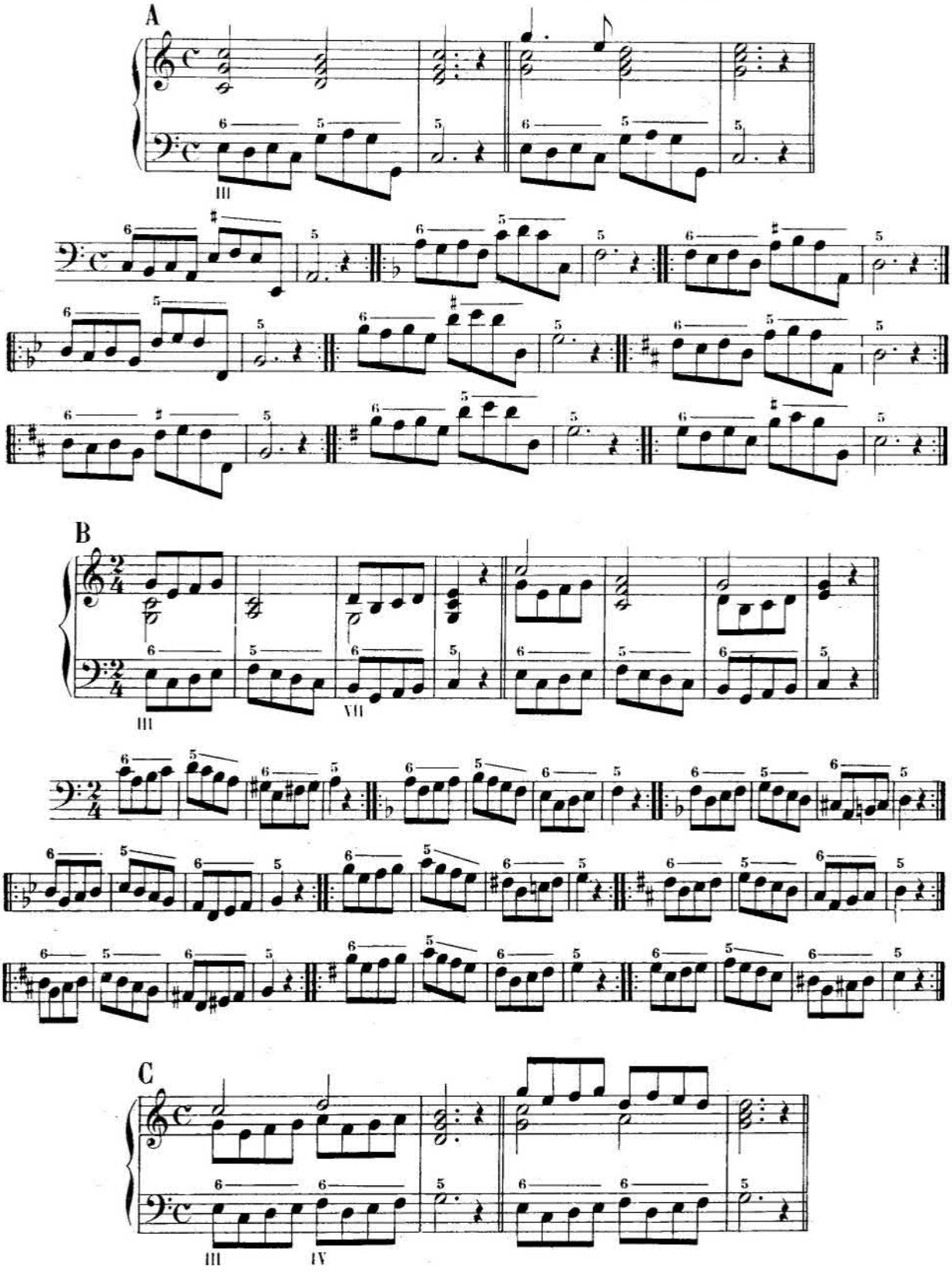
MARCHES UNITONIQUES en DIFFÉRENTS RYTHMES

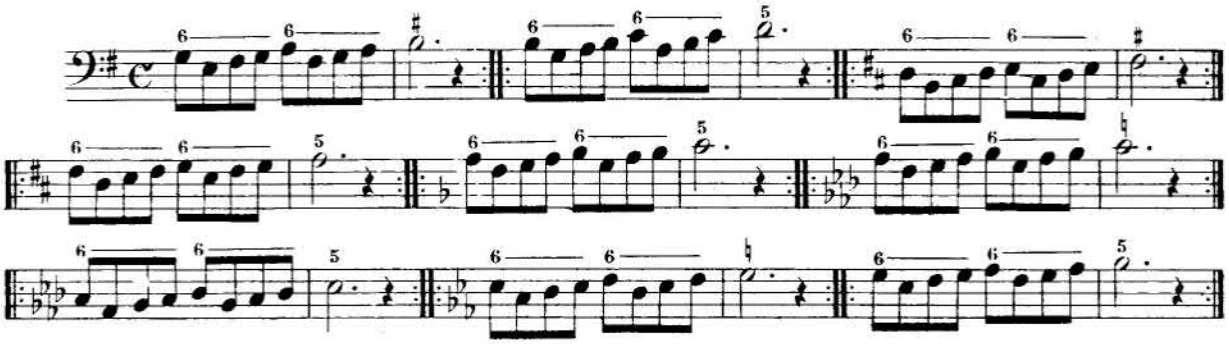


8me SÉRIE D'EXERCICES

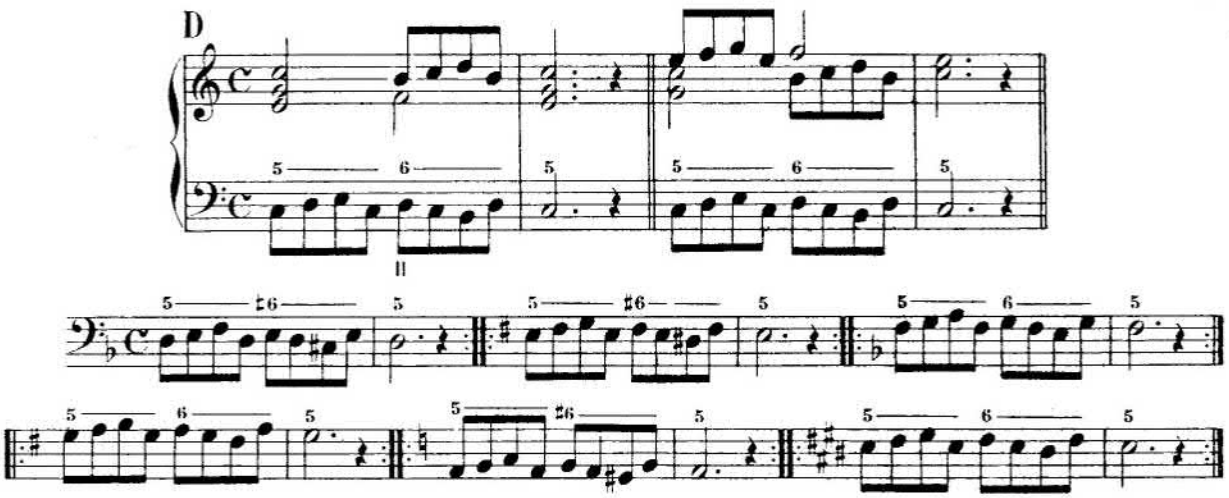
ACCORDS DE SIXTE

MESURES SIMPLES A DEUX ET A QUATRE TEMPS



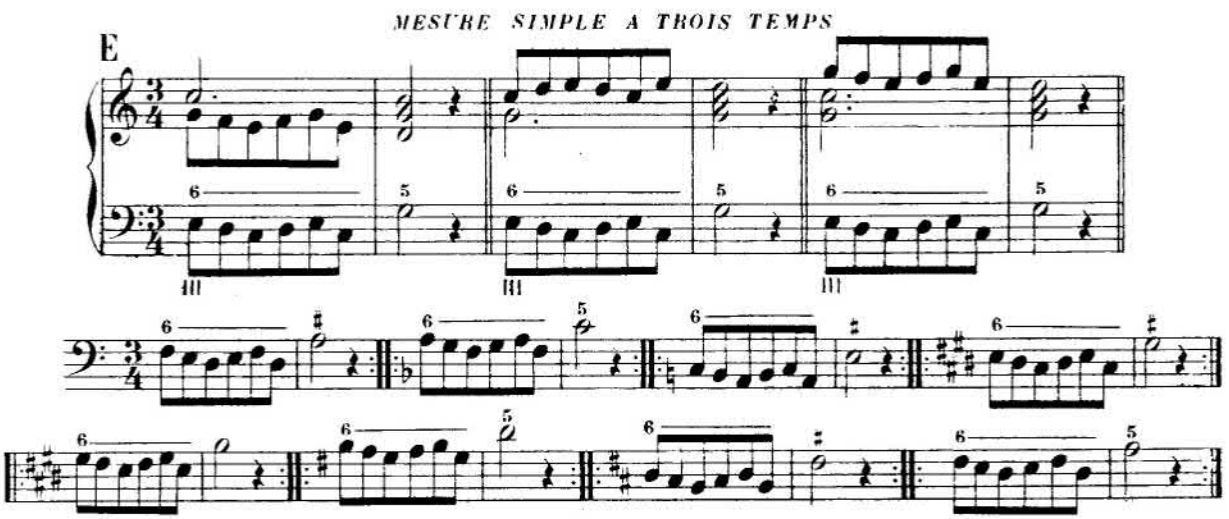


D

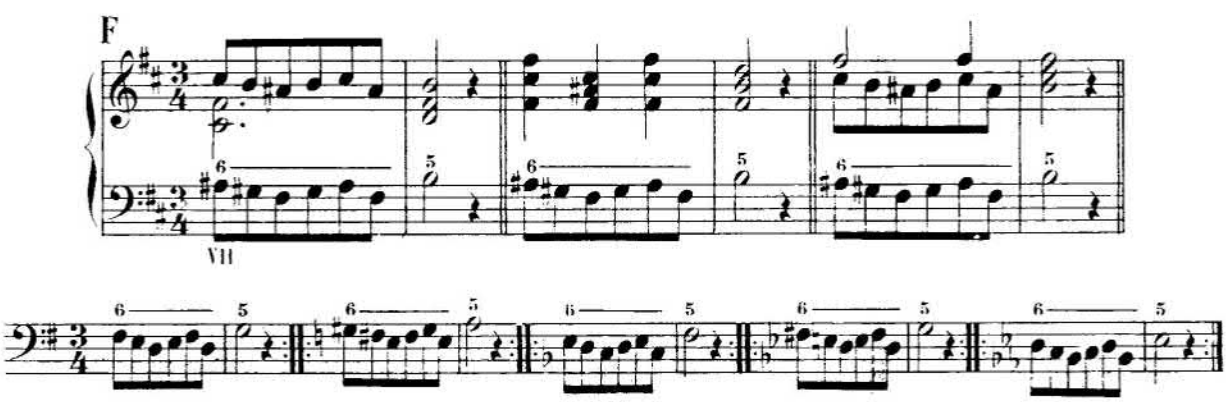


MESURE SIMPLE A TROIS TEMPS

E



F



G

H

Après avoir joué les exercices suivants dans les tons *marqués* on devra les transposer à la *seconde majeure supérieure* et dans tels autres tons qu'on voudra.

I

MARCHES MODULANTES

J

K

L

MARCHES UNITONIQUES A IMITATIONS

(V. Traité d'Harmonie p. 200 et suivantes.)

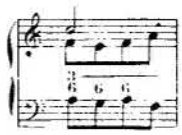
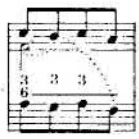
Après avoir joué ces exercices dans les tons *marqués* on devra les transposer à la *tierce majeure inférieure* et dans tels autres tons qu'il conviendra.

M

Imit. régulière.

Imit irrégulière.

N

(*) Ici, la suite de Sixtes  est préférable à celle de tierces  un peu dure. Si le *sol* de la basse était *diésé*, cette suite de tierces ne produirait aucune dureté.

O

P

Q

LEÇONS

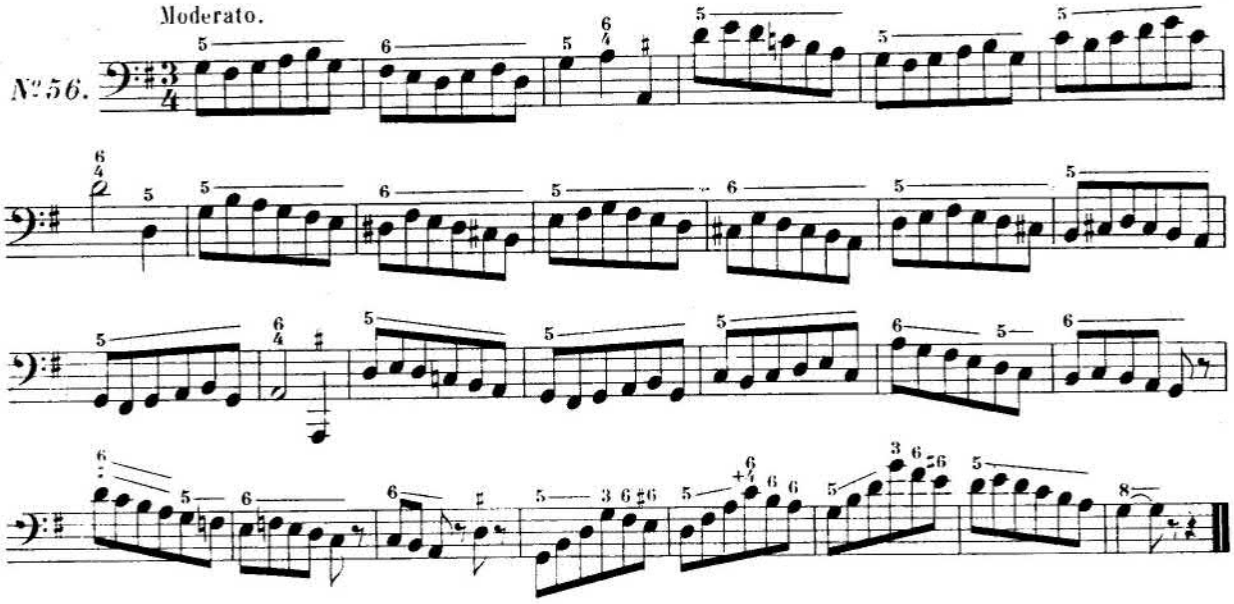
résumant les 7me et 8me Séries d'*Exercices*

(à exécuter en *position libre.*)

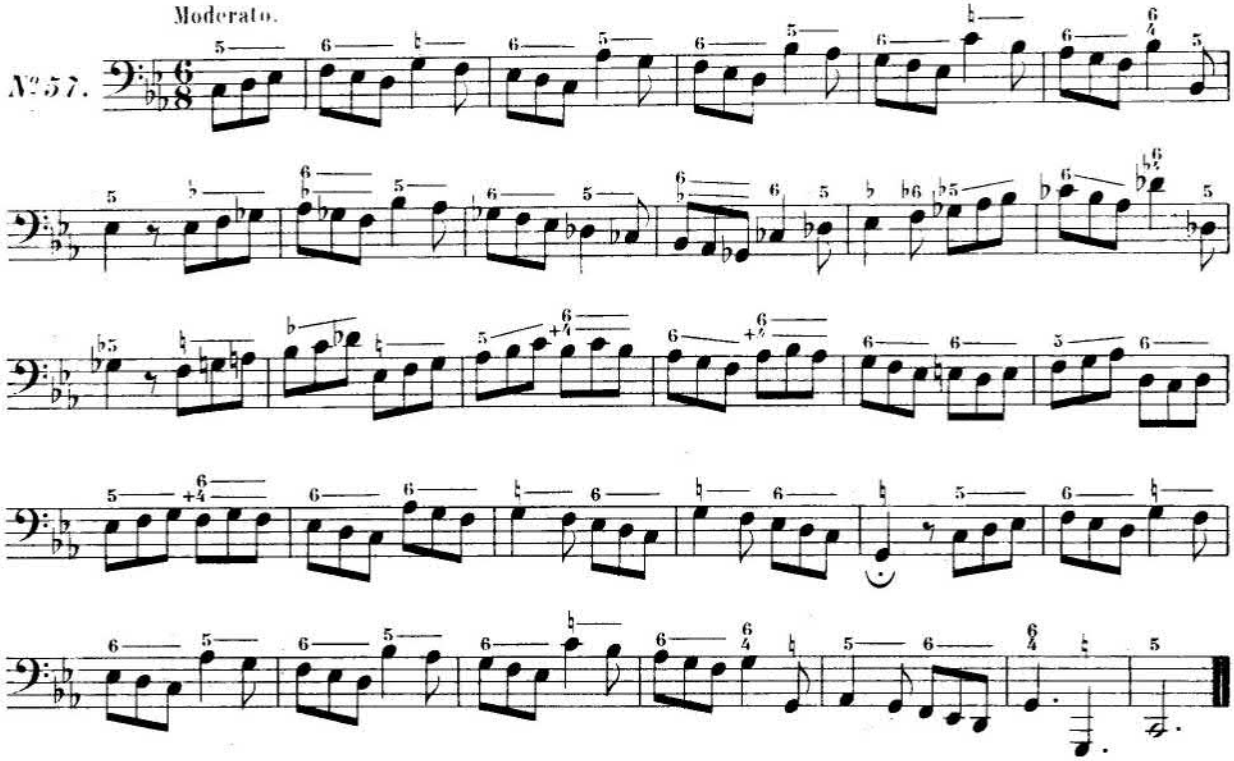
Moderato.

N° 55.

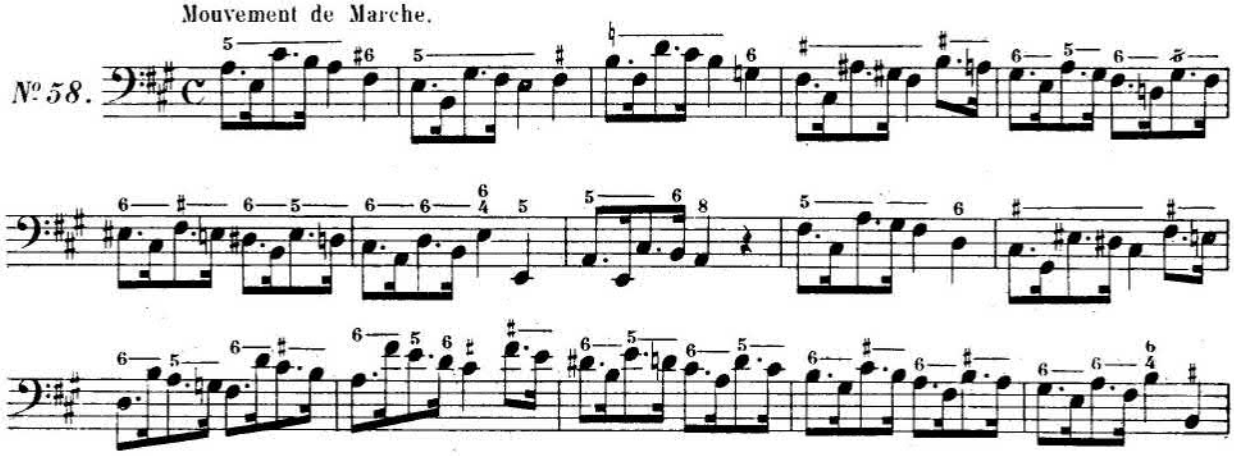
Moderato.

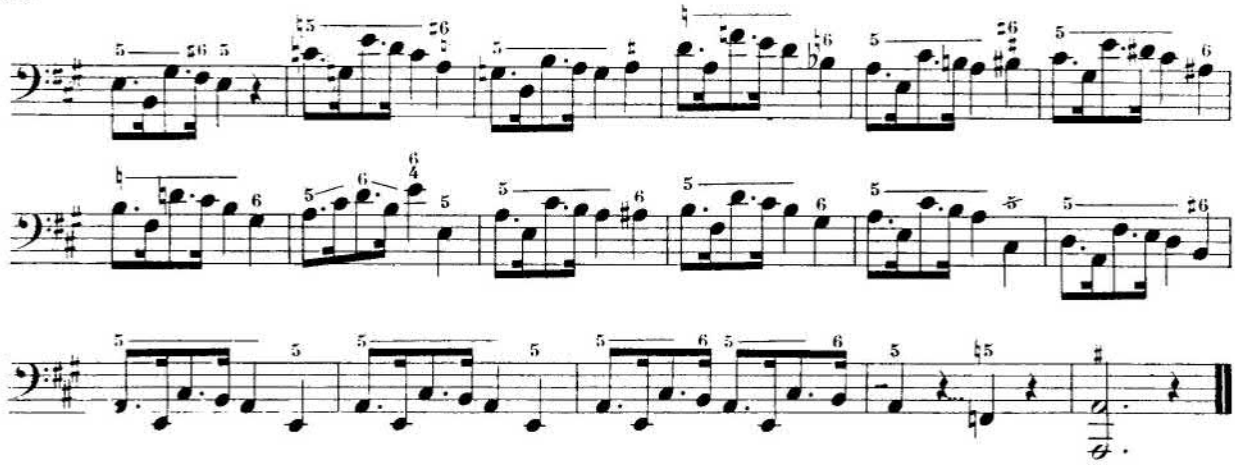


Moderato.



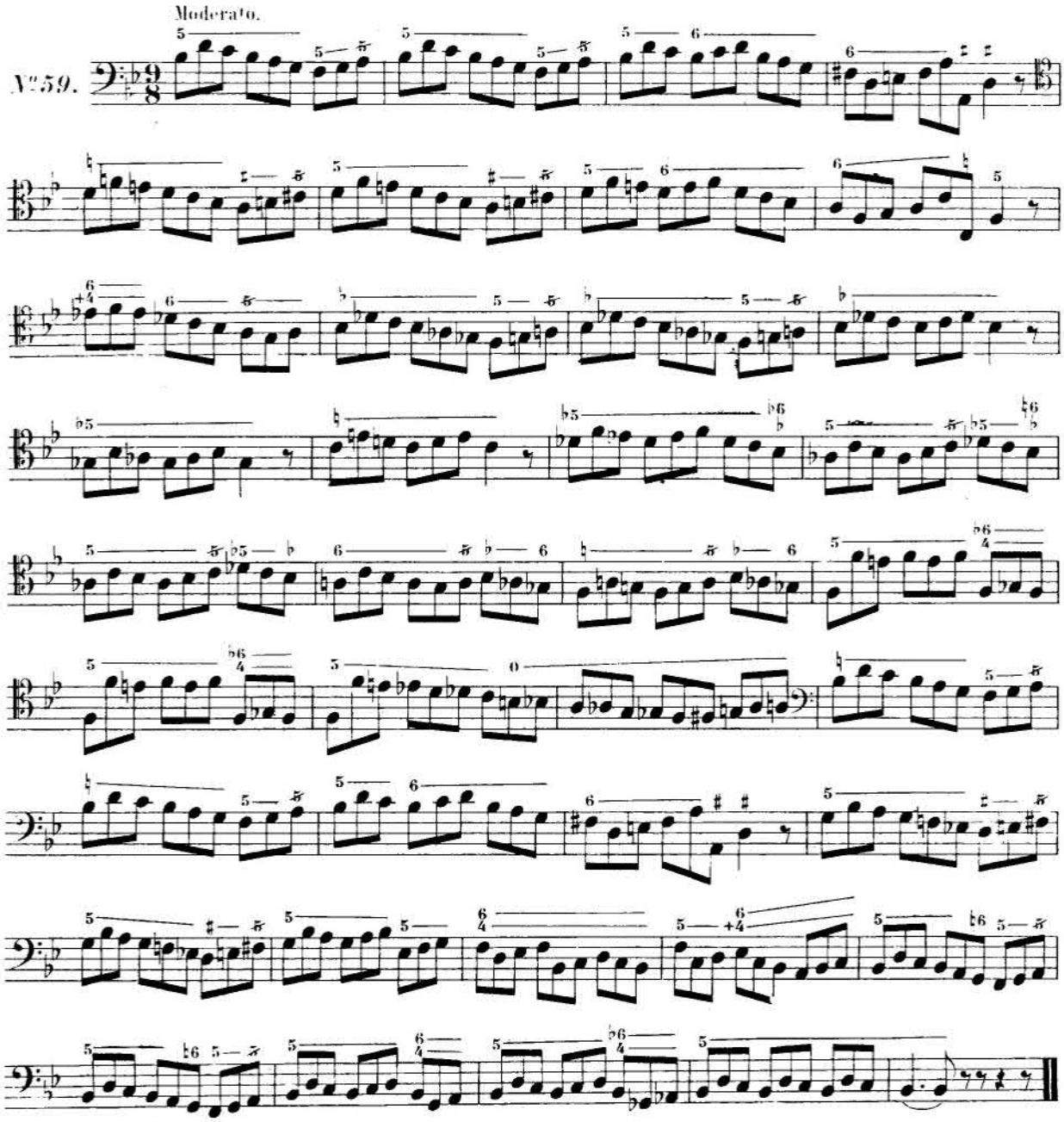
Mouvement de Marche.





Moderato.

N°59.



FIN de la PREMIÈRE PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE

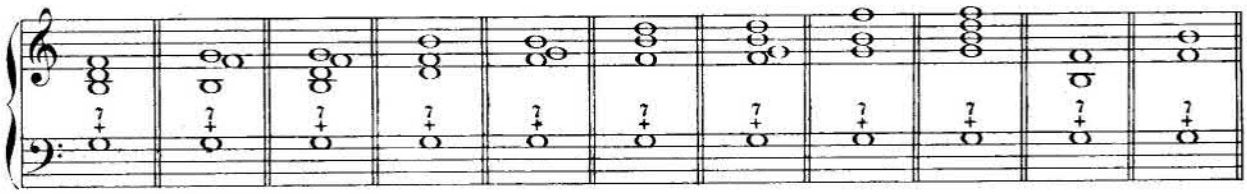
HARMONIE DISSONANTE NATURELLE

ACCORD de SEPTIÈME de DOMINANTE

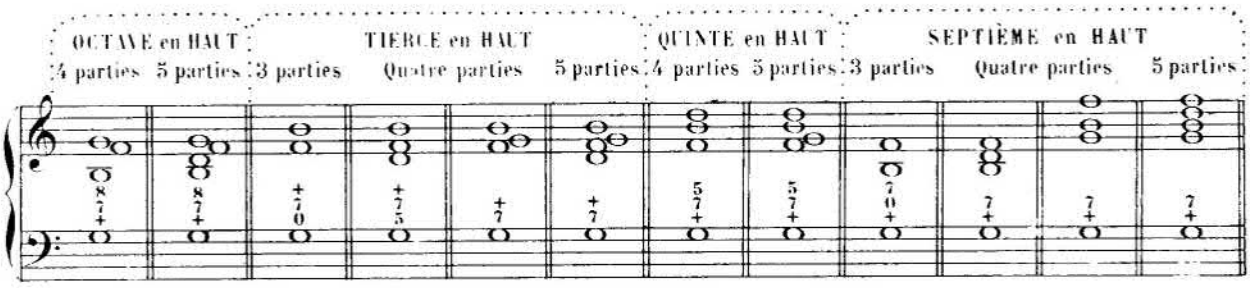
ÉTAT FONDAMENTAL

(Voir notre Traité d'Harmonie, page 212 et suivantes.)

§ **22.**—En général, on chiffre l'accord de septième de dominante par $\overset{7}{+}$, quelle que soit la position qu'on doive lui donner. (La *petite croix* représente la *tierce, note sensible*)

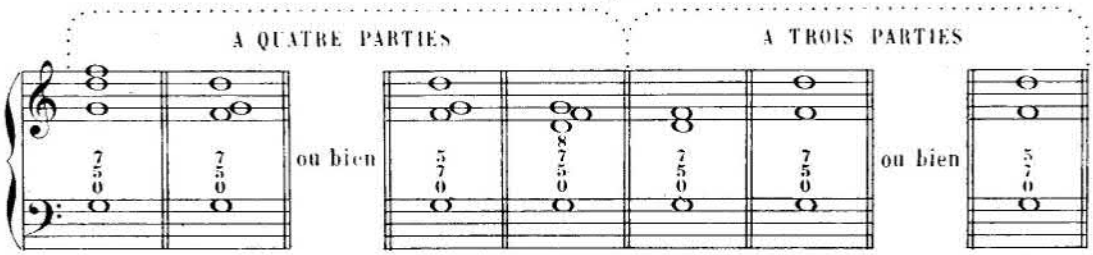


§ **23.**—Mais, lorsqu'on tient à ce que les *notes supérieures* de cet accord soient disposées de telle ou telle manière, on peut le chiffrer ainsi qu'il suit, selon le cas.

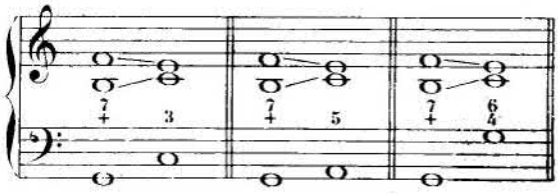


ACCORD de SEPTIÈME de DOMINANTE avec SUPPRESSION de la TIERCE

(V. Traité d'Harmonie § 662)



§ **24.**—Rappelons que, dans les trois *résolutions* naturelles de la *septième de dominante*, la *tierce* doit *monter d'un demi-ton* et la *septième descendre d'un degré*.

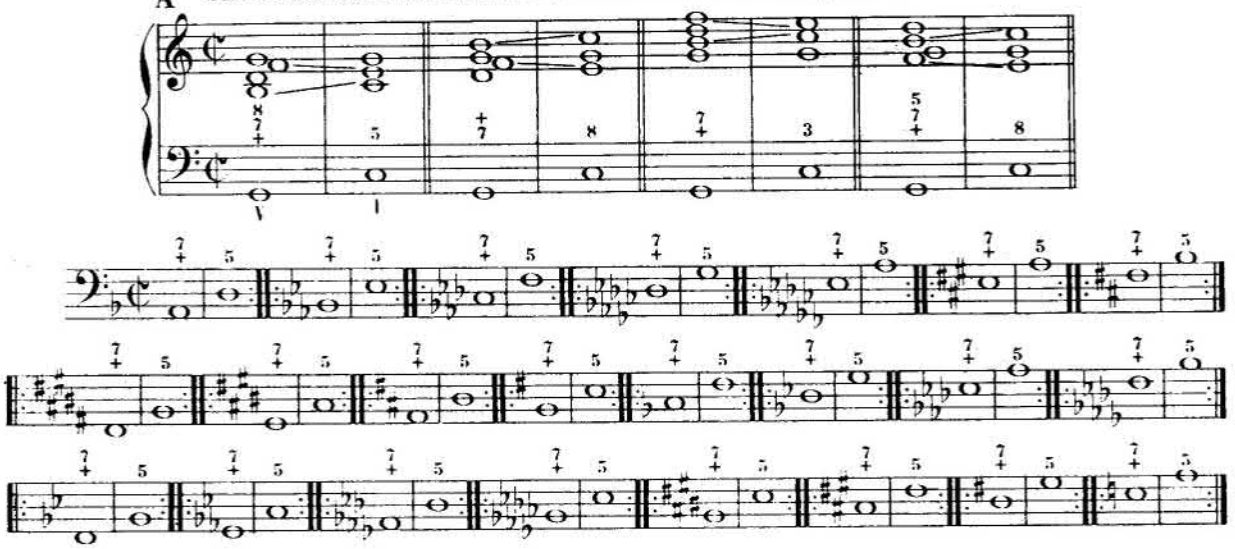


9me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS NATURELLES
de l'Accord de Septième de dominante

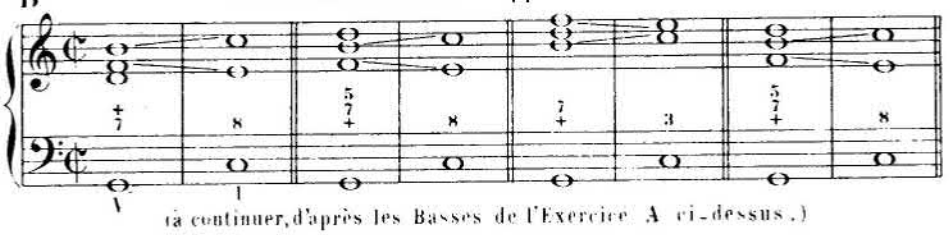
RÉSOLUTION sur l'ACCORD de TONIQUE (*Cadence parfaite.*)

A *SEPTIÈME de DOMINANTE avec BASSE DOUBLÉE,* à CINQ PARTIES



SEPTIÈME de DOMINANTE à QUATRE PARTIES
sans redoublement ni suppression de notes.

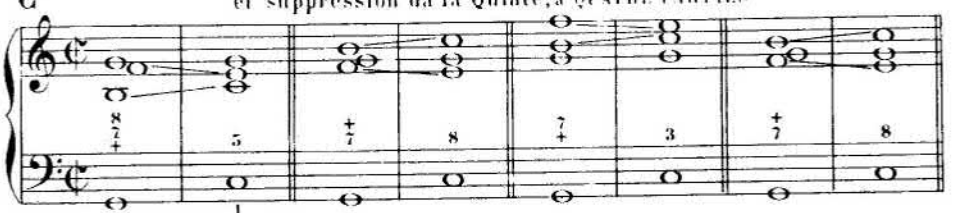
B



(à continuer, d'après les Basses de l'Exercice A ci-dessus.)

SEPTIÈME de DOMINANTE avec BASSE DOUBLÉE
et suppression da la Quinte, à QUATRE PARTIES

C

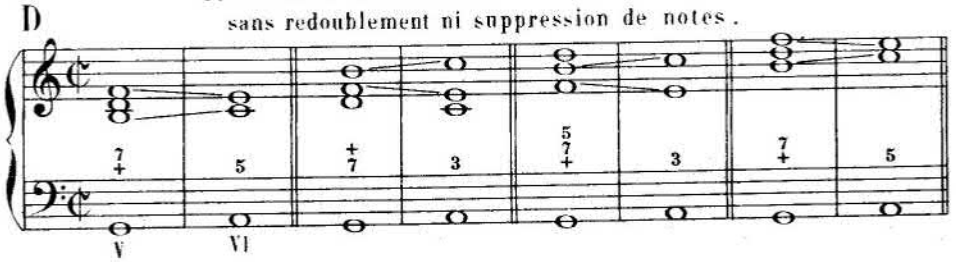


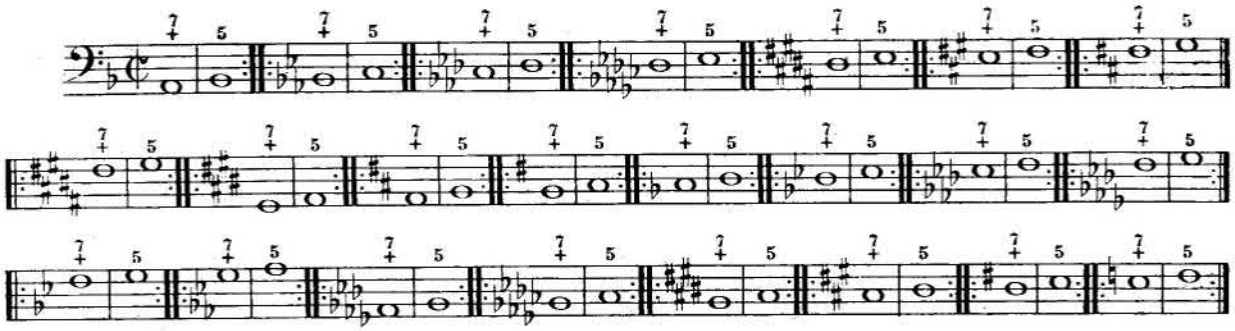
(à continuer, d'après les Basses de l'Exercice A ci-dessus.)

RÉSOLUTION sur l'ACCORD du 6me DEGRÉ (*Cadence rompue*)

SEPTIÈME de DOMINANTE à QUATRE PARTIES
sans redoublement ni suppression de notes.

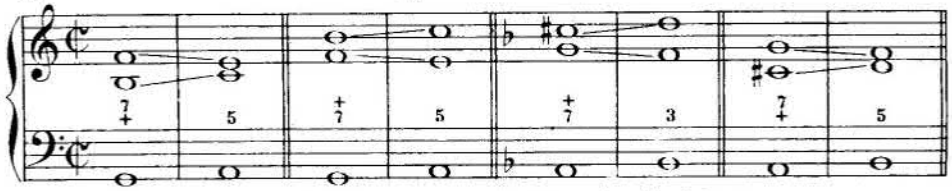
D





SEPTIÈME de DOMINANTE à TROIS PARTIES
avec suppression de sa Quinte.

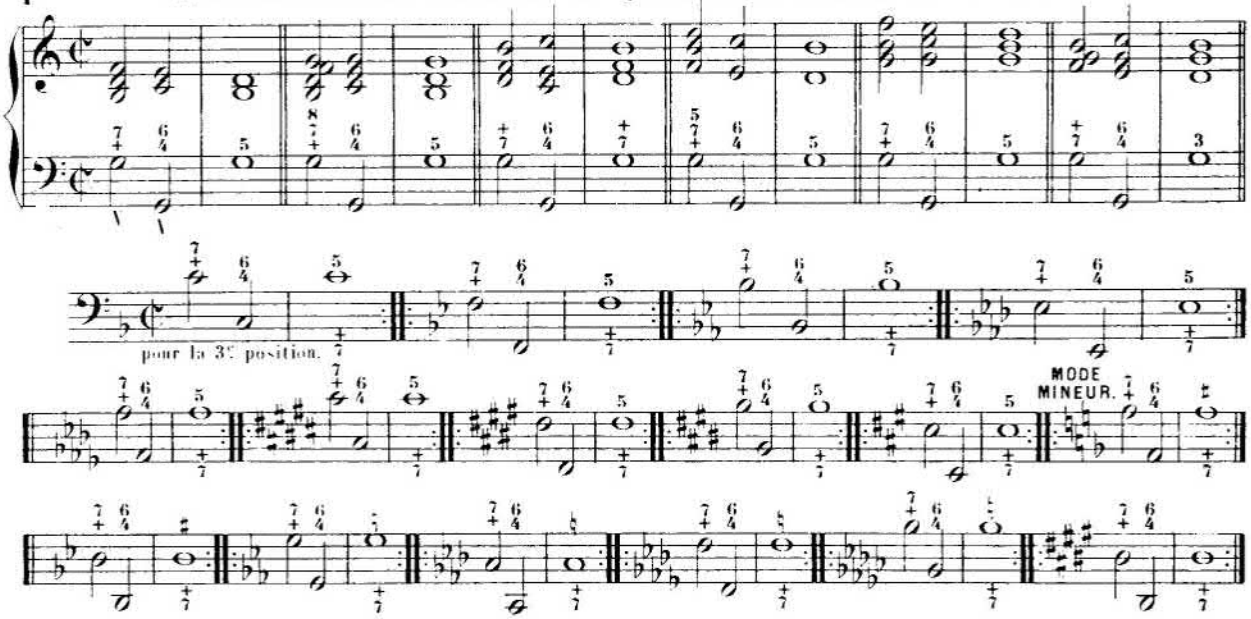
E



(à continuer, d'après les Basses de l'Exercice D ci-dessus)

F

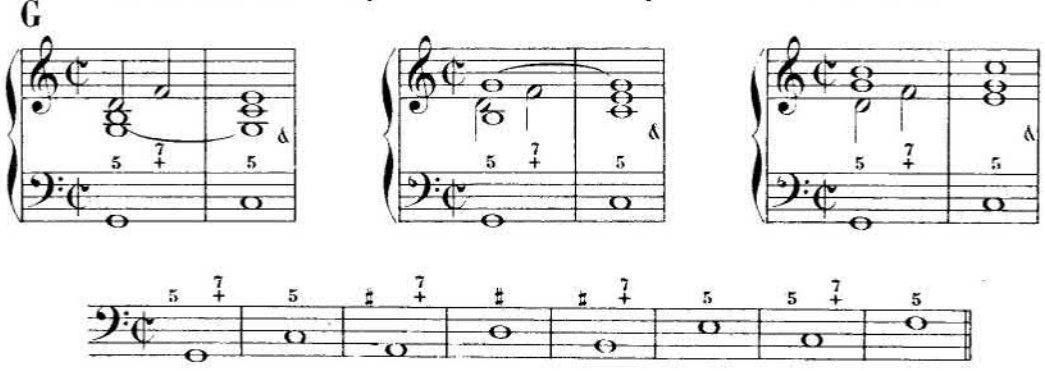
RÉSOLUTION sur l'ACCORD de QUARTE et SIXTE du 5me DEGRÉ



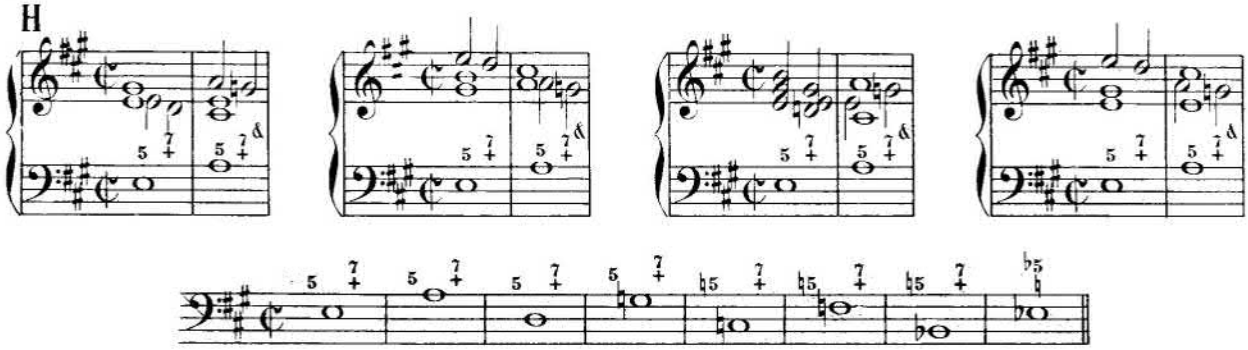
MARCHES D'HARMONIE

(à exécuter dans *trois positions libres* et à transposer à divers intervalles)

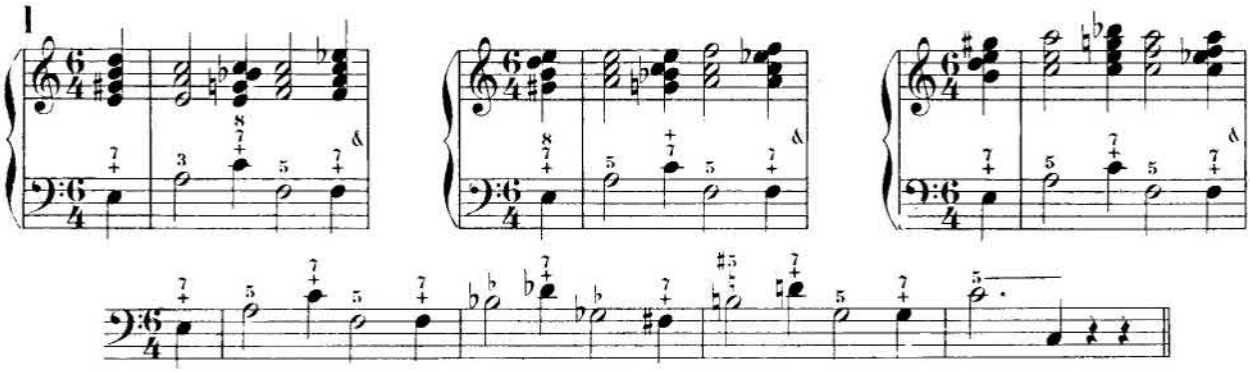
G



H



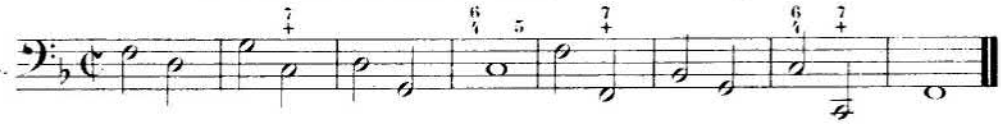
I



LECONS

(à exécuter en différents tons)

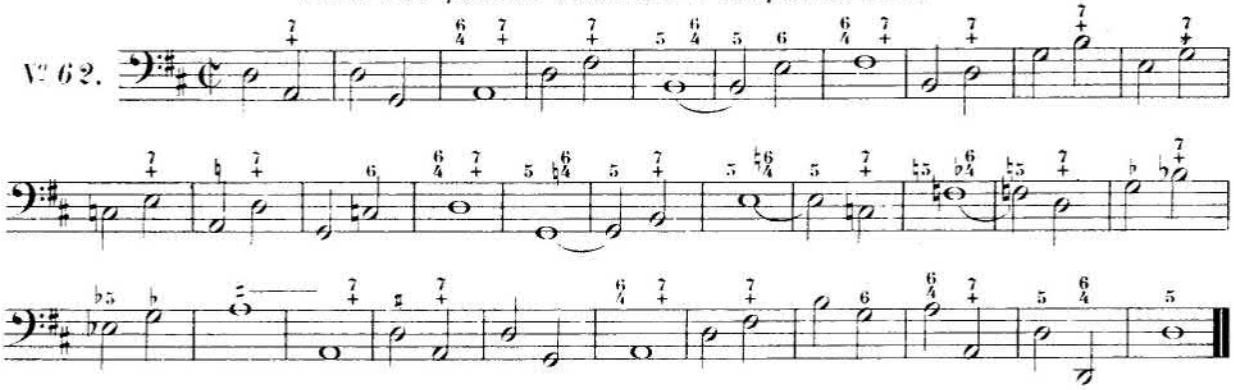
N° 60.
Dans deux positions.



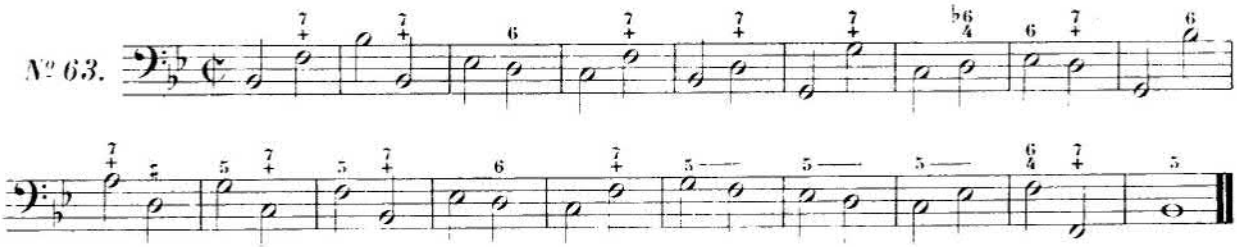
N° 61.
Dans deux positions.

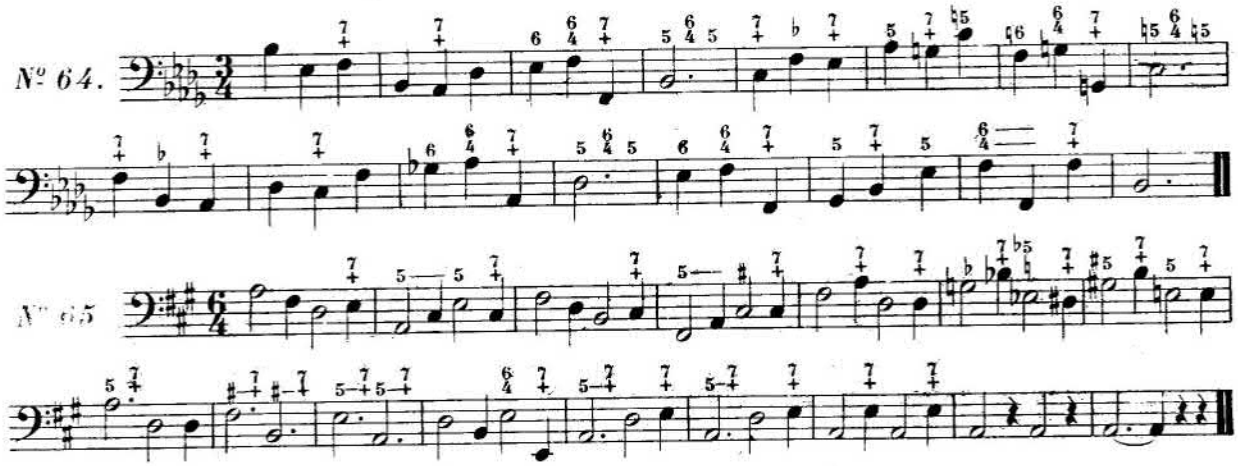
(Dans *trois positions contraintes* et *une position libre*)

N° 62.



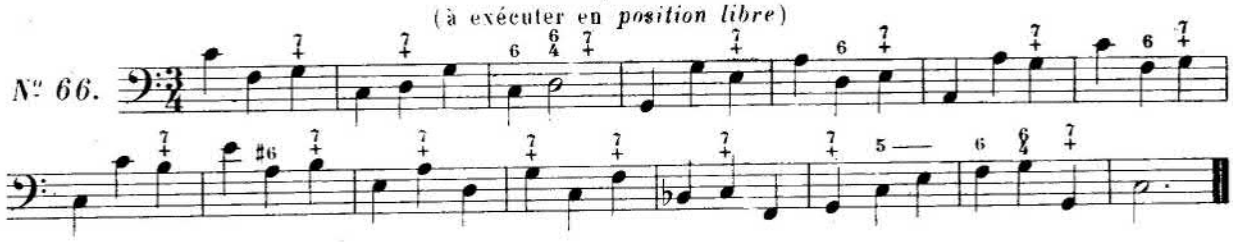
N° 63.

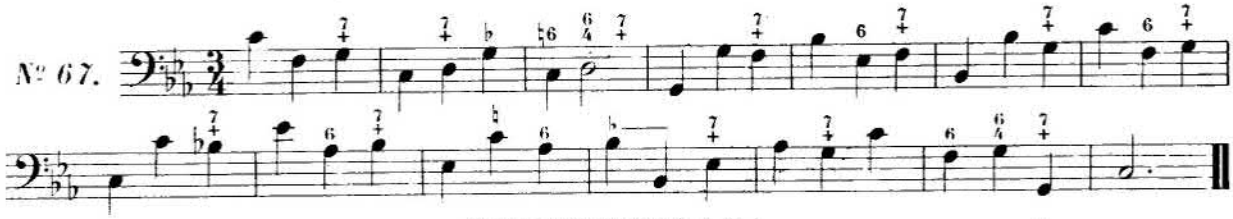




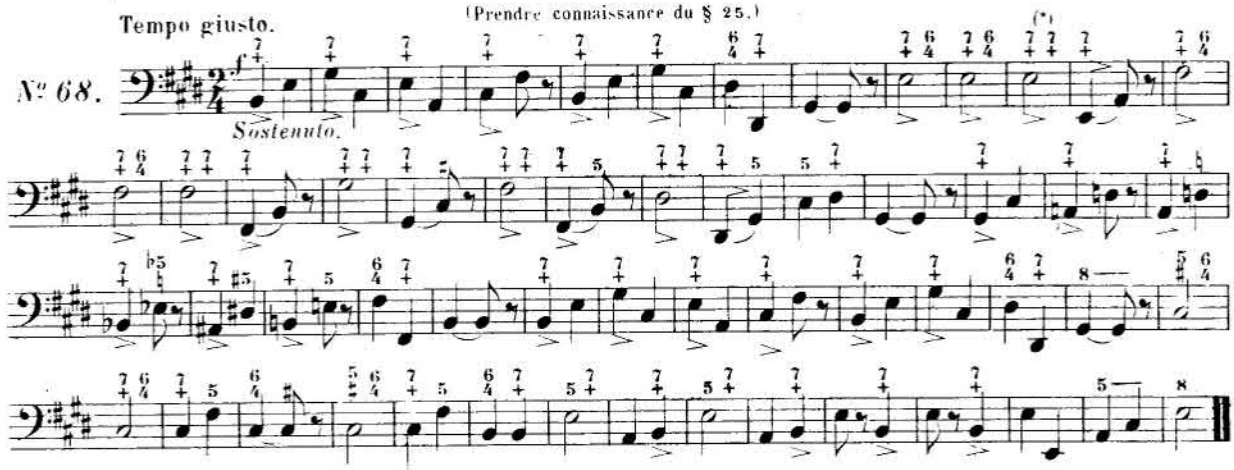
LEÇONS

(à exécuter en *position libre*)



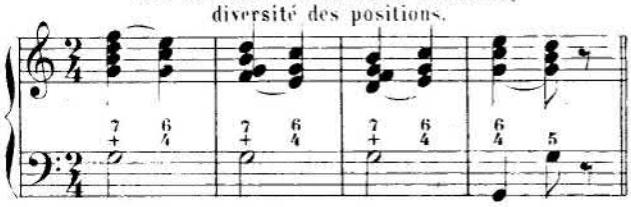


Tempo giusto. (Prendre connaissance du § 25.)



§ **25.**— Lorsque, dans une phrase unitonique, la *même formule harmonique* se présente *plusieurs fois de suite*, il peut être utile d'en *varier les positions*, pour obtenir une *mélodie plus chantante* et ne pas tomber dans la monotonie.

RÉPÉTITION D'UNE MÊME FORMULE, diversité des positions.



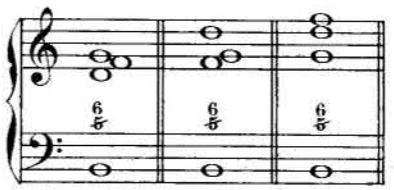
(*) La *répétition immédiate* d'un même chiffrage sur une même note indique qu'il faut, au lieu d'en tenir les notes, *répéter* l'accord représenté par ce chiffrage, soit en changeant sa position, soit en la conservant.

ACCORD de QUINTE DIMINUÉE et SIXTE

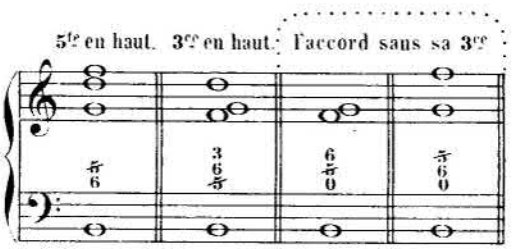
1er RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME de DOMINANTE

(V. Traité d'Harmonie, p. 216, 220 et 221)

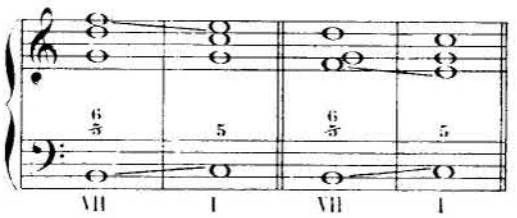
§ 26.— En général, on chiffre l'accord de *quinte diminuée et sixte* par $\frac{6}{5}$, quelle que soit la position qu'on doive lui donner.



Mais, pour *préciser davantage* certaines dispositions de ses notes supérieures, on peut indiquer cet accord des diverses manières suivantes:



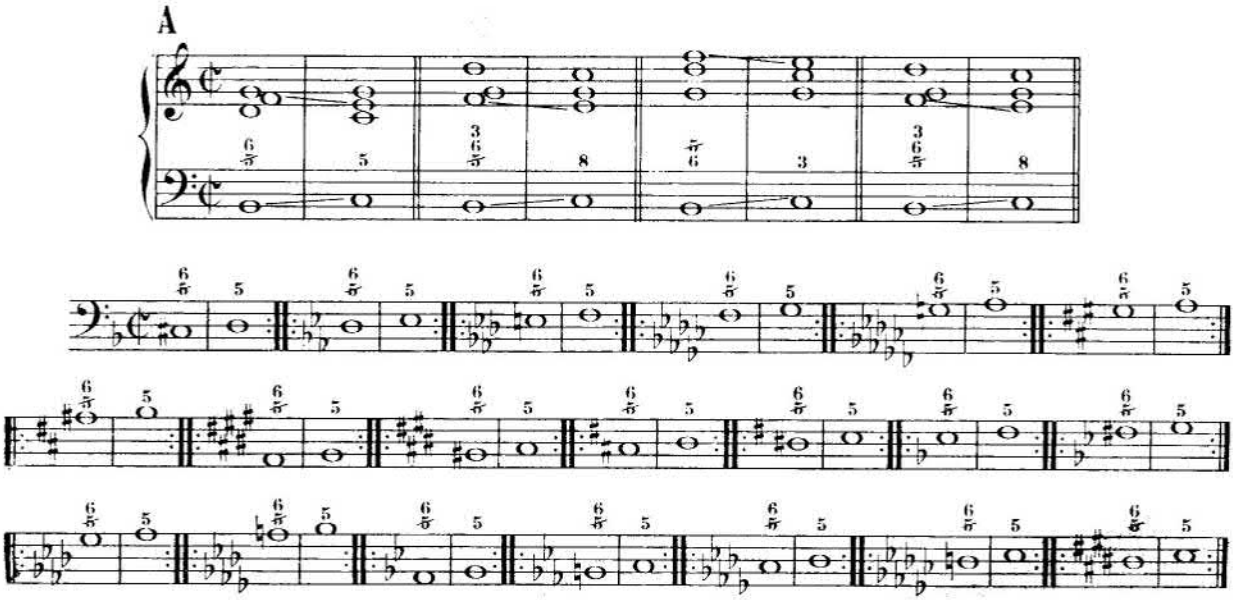
§ 27.— Rappelons, qu'en *résolution naturelle*, la *basse* de l'accord de *quinte diminuée et sixte* doit *monter d'un demi-ton* et la *quinte diminuée descendre d'un degré*



10me SÉRIE D'EXERCICES

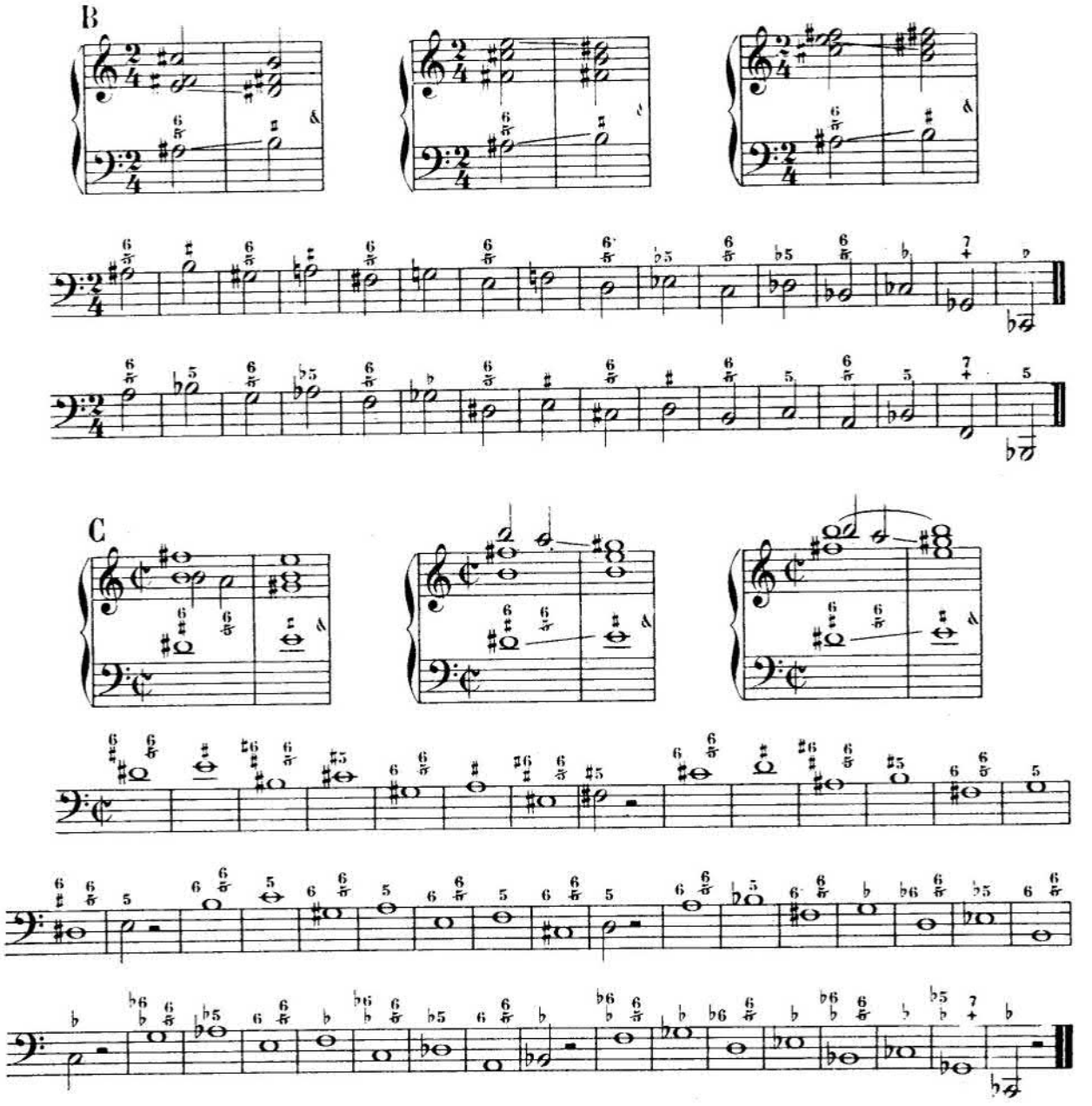
RÉSOLUTION NATURELLE
de l'Accord de Quinte diminuée et Sixte

A



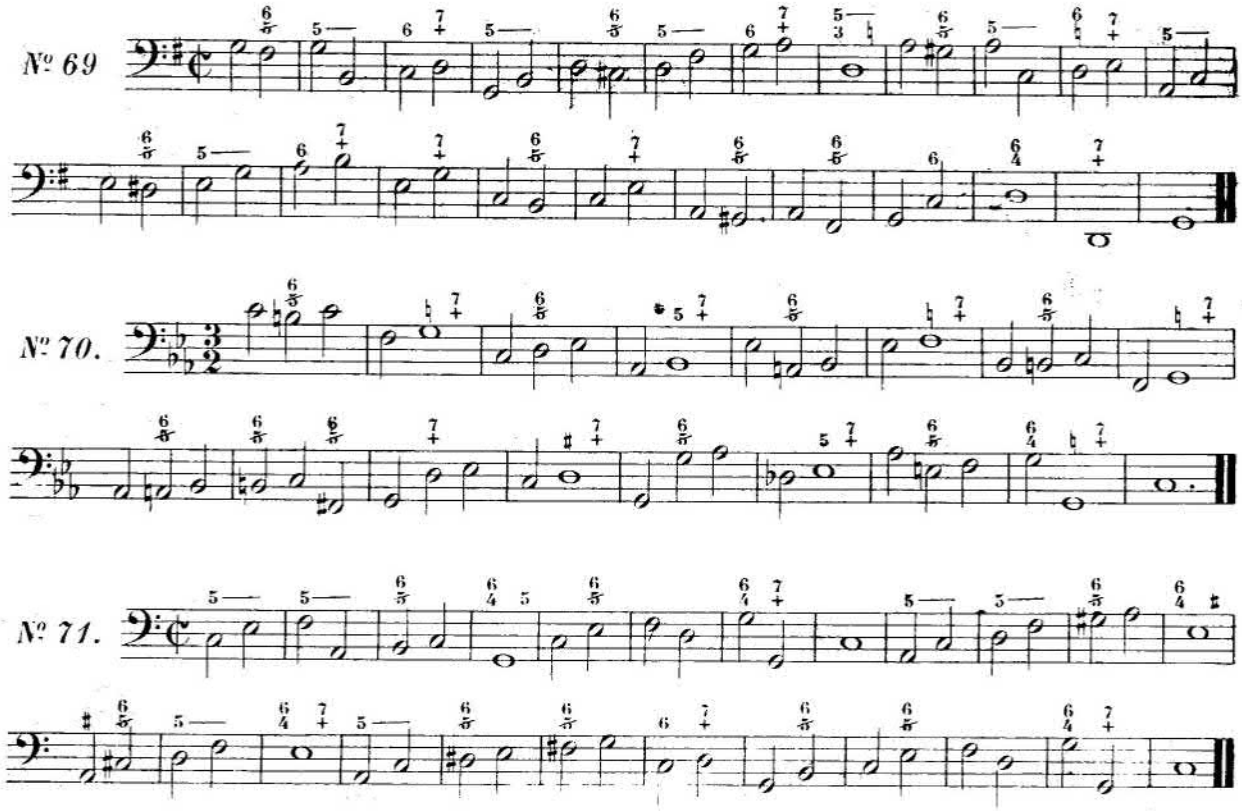
MARCHES D'HARMONIE

(à exécuter symétriquement et dans *trois positions*)



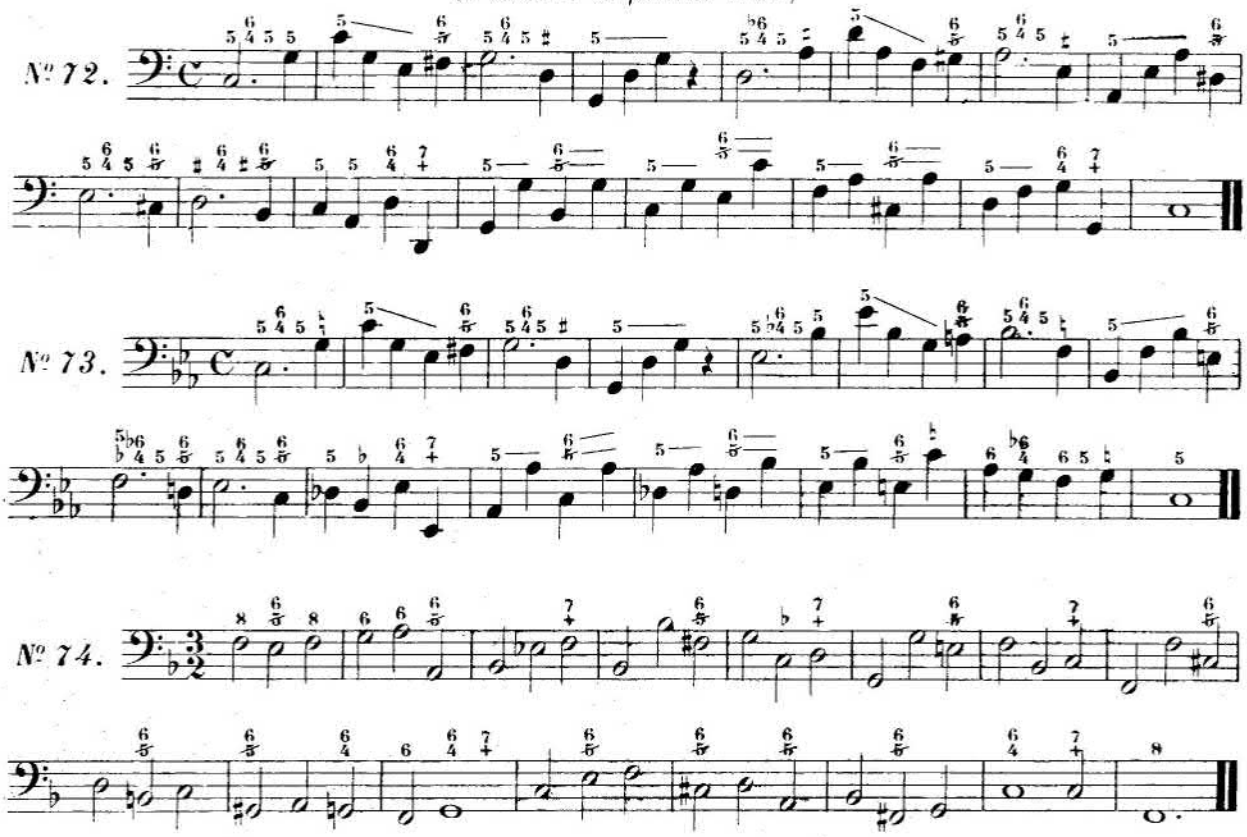
LEÇONS

(à exécuter en différents tons et dans *trois positions*)



LEÇONS

(à exécuter en *position libre*)

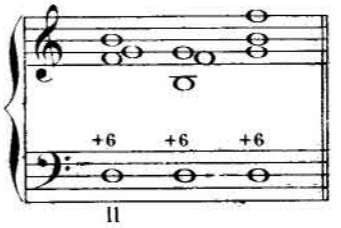


ACCORD de SIXTE SENSIBLE

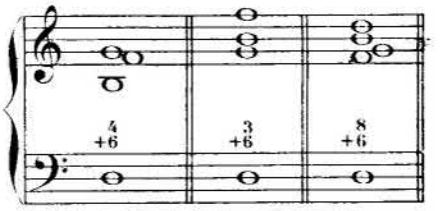
2me RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME de DOMINANTE

(V. Traité d'Harmonie, p. 217, 220 et 221.)

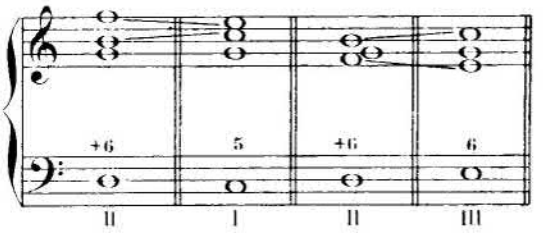
§ **28.**— En général, l'accord de *sixte sensible* se chiffre par + 6, quelle que soit la position qu'on doive lui donnor.



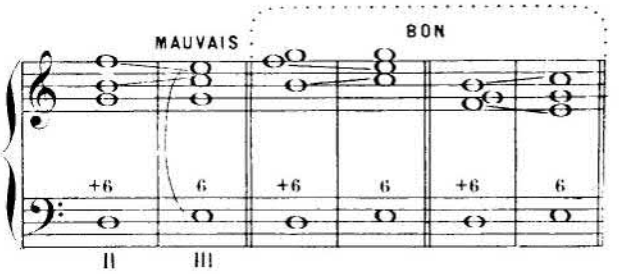
Mais, pour mieux préciser *certaines dispositions* de ses notes supérieures, on peut indiquer cet accord des diverses manières suivantes :



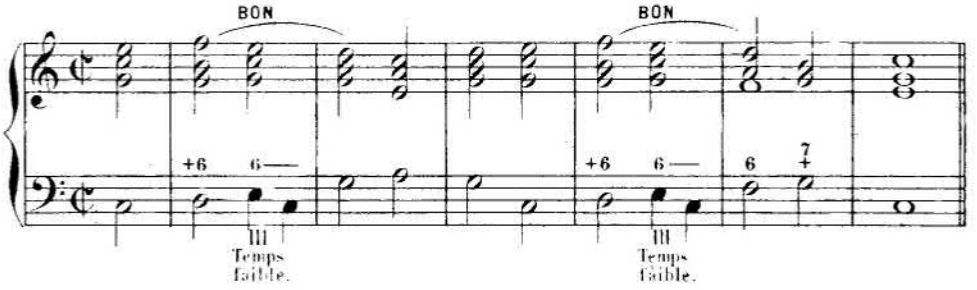
§ **29.**— En *résolution naturelle*, la *tierce* de l'accord de *sixte sensible* doit *descendre d'un degré* et la *sixte* doit *monter d'un demi-ton*.



§ **30.**— Lorsque l'accord de sixte sensible se résout sur l'*accord de sixte* de la *médiante*, il ne faut point placer à la *partie supérieure* la *tierce* du premier accord, à cause de sa résolution obligée sur la *basse doublée* de l'accord de sixte, *redoublement défendu* à la 1re partie. (Traité d'Harmonie, § 190.)



A moins, cependant, que les deux parties extrêmes ne procèdent *trois fois de suite* par *mouvement contraire*, la *partie supérieure* marchant par *degrés conjoints*, et l'accord de sixte de la *médiante* n'arrivant qu'au *temps faible*. (Traité d'Harmonie, § 191.)

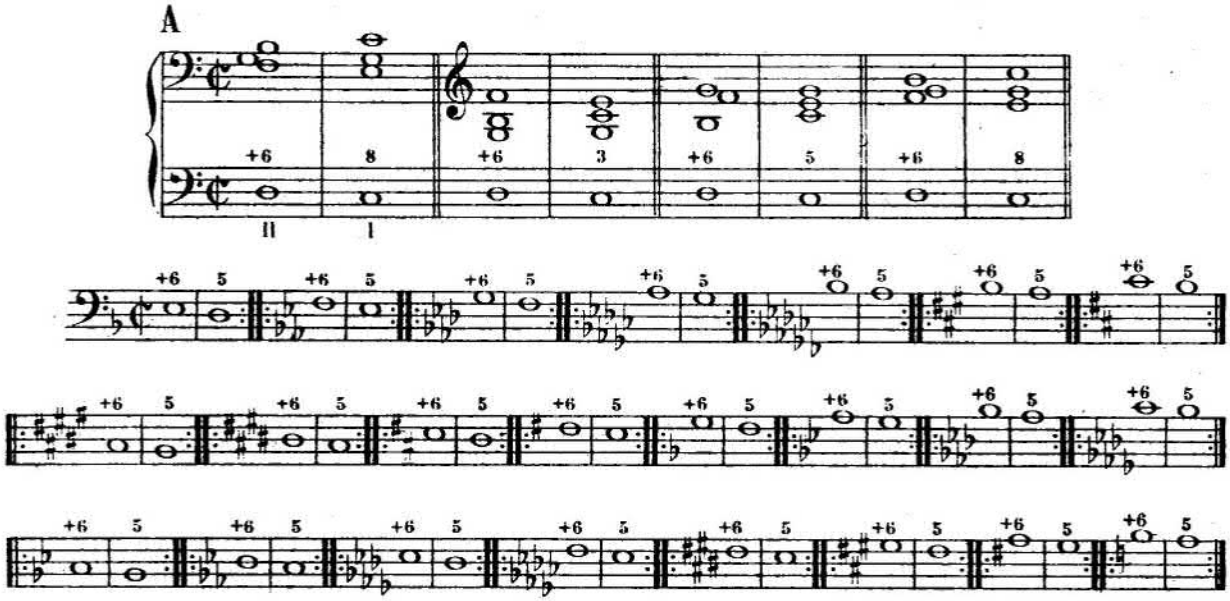


11me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS NATURELLES de l'Accord de Sixte sensible

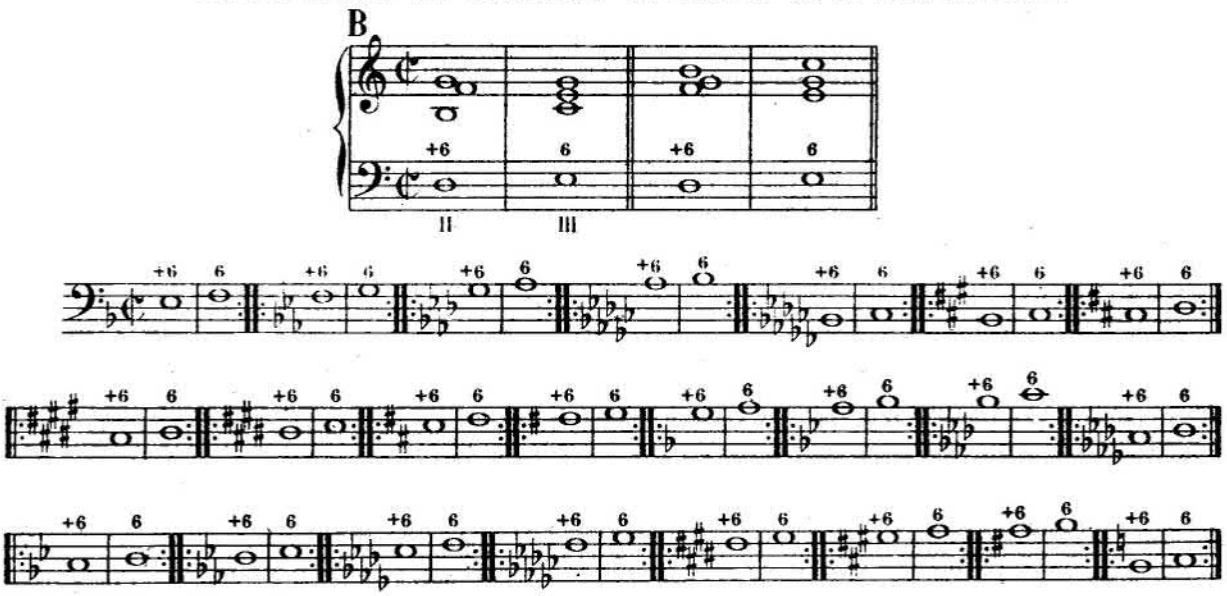
RÉSOLUTION sur l'ACCORD PARFAIT de la TONIQUE

A



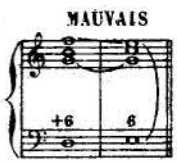
RÉSOLUTION sur l'ACCORD de SIXTE de la MÉDIANTE(*)

B



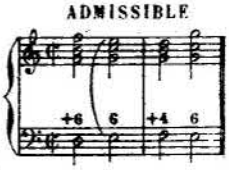
(*) Dans cette résolution, la *tierce* de l'accord de *sixte sensible* ne doit pas occuper la *partie supérieure*, à cause de sa chute forcée sur la *basse doublée* de l'*accord de sixte* qui, comme on le sait, ne doit pas être placée à la 1re partie.

MAUVAIS



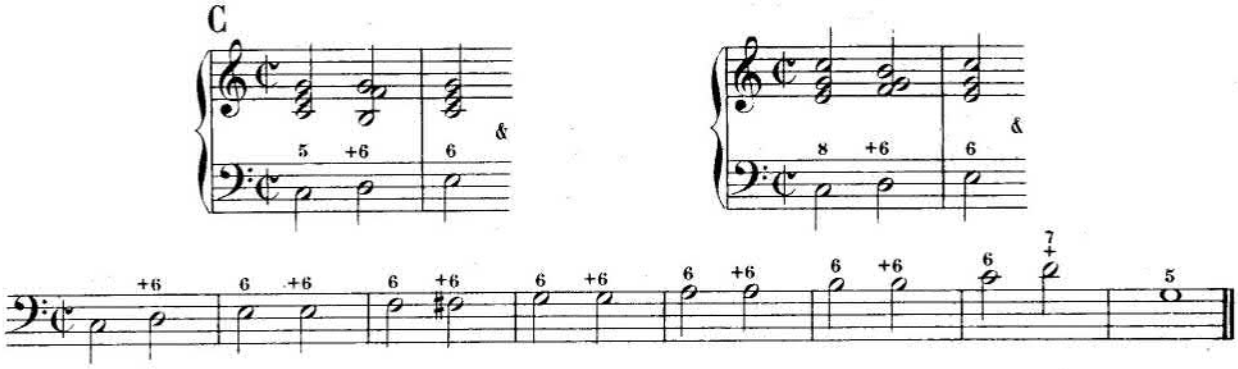
A moins, pourtant, que cet *accord de sixte* n'arrive au *temps faible*, comme *accord de passage*, la *basse* et le *chant* procédant par série de *trois sons conjoints* en *mouvement contraire*. (Traité d'Harmonie, §§ 190 et 191)

ADMISSIBLE

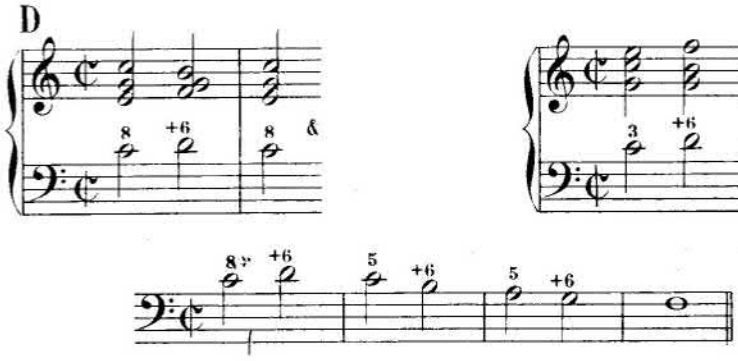


MARCHES D'HARMONIE

C



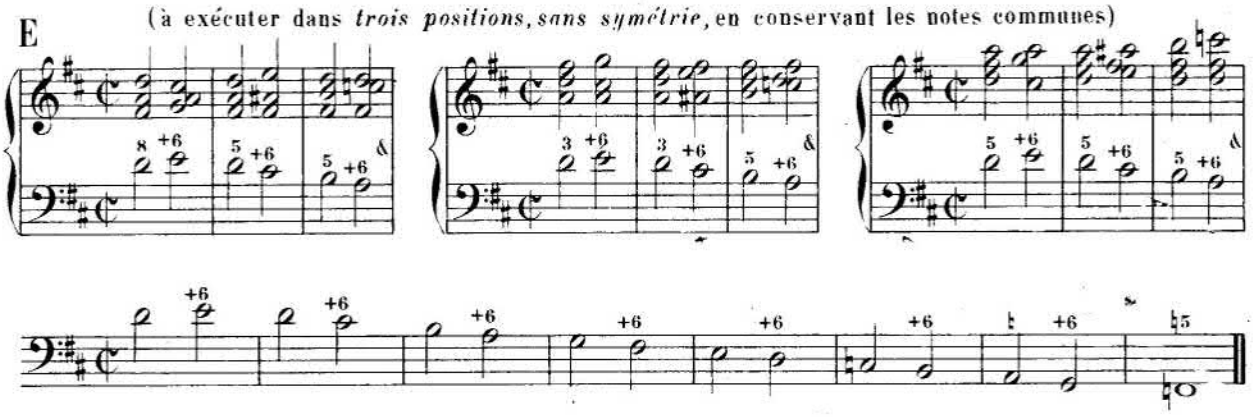
D



MÊME-MARCHE

(à exécuter dans *trois positions, sans symétrie*, en conservant les notes communes)

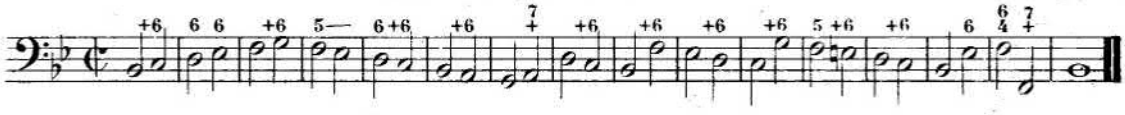
E



LEÇONS

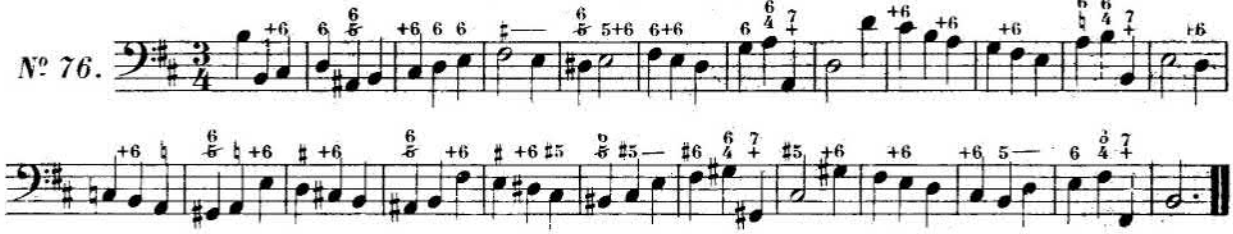
à exécuter en différents tons
dans *trois positions*.

N° 75.

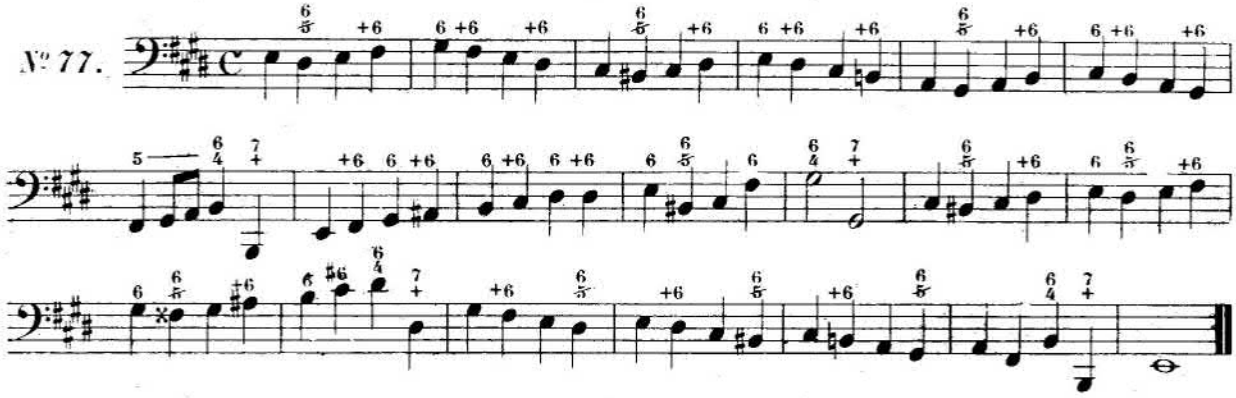


(dans *deux positions*)

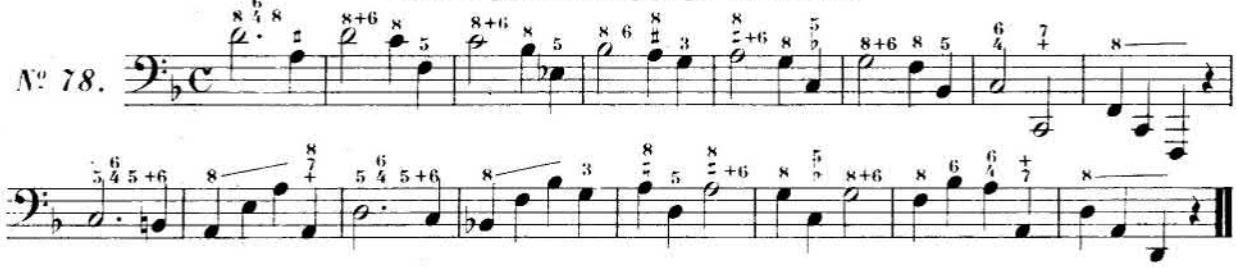
N° 76.



(dans deux *positions libres*)



(dans la position indiquée par les chiffres)



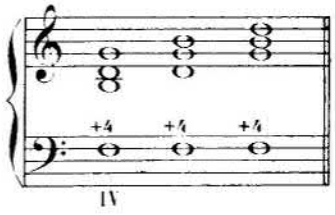
ACCORD de TRITON

3me RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME de DOMINANTE

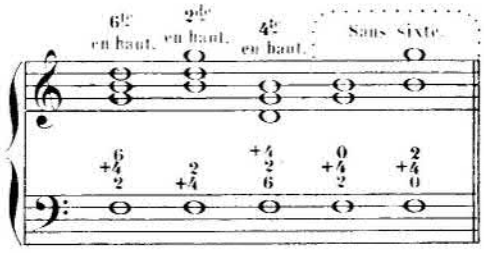
(Voir notre Traité d'Harmonie, pages 218, 220 et 222)

---

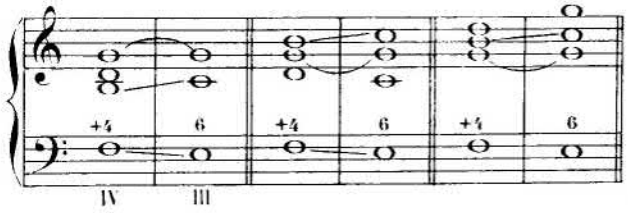
§ 31.— L'accord de *triton* se chiffre, généralement, par + 4 *quelle que soit la position* qu'on doive lui donner.



Mais, pour mieux préciser *certaines dispositions* de ses notes supérieures, on peut indiquer cet accord des diverses manières suivantes.



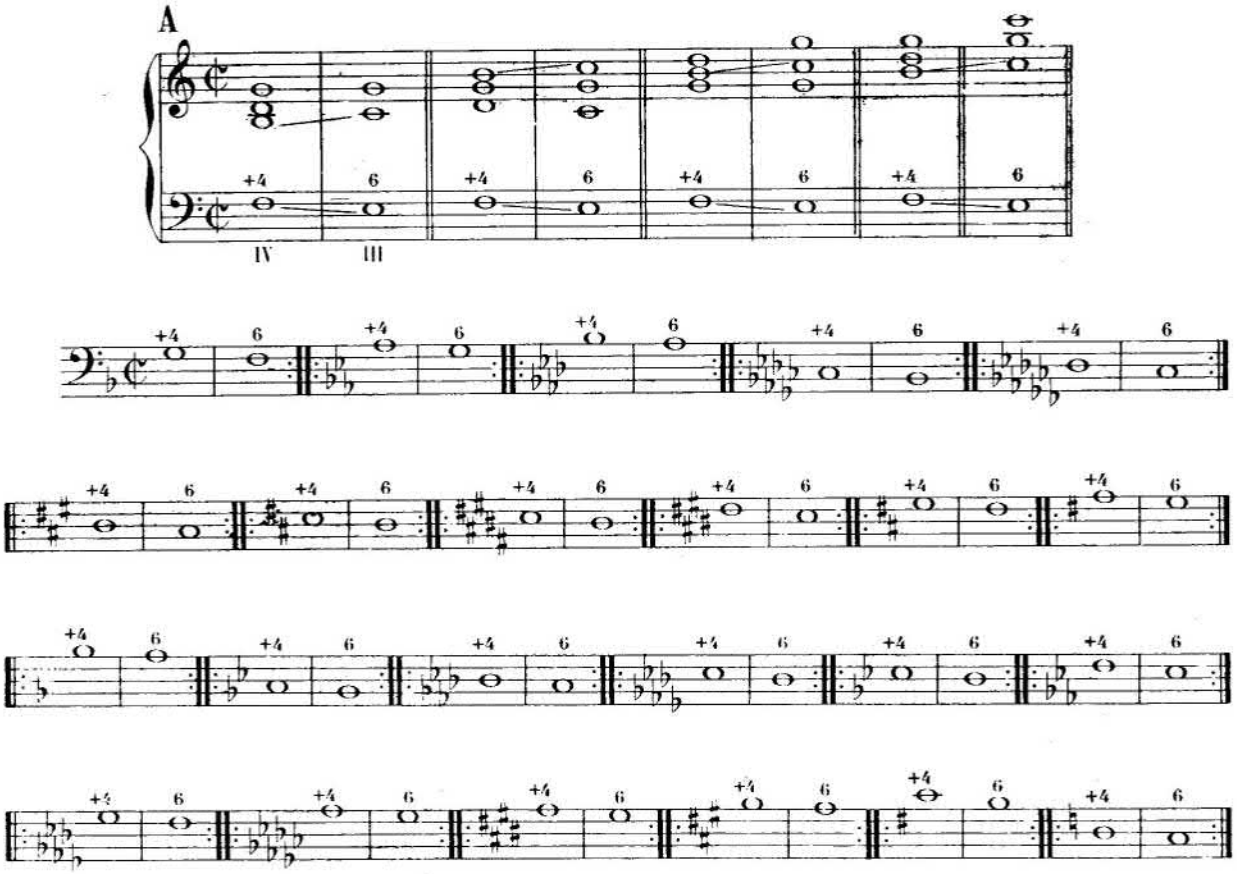
§ 32.— En *résolution naturelle*, la *basse* de l'accord de *triton* doit *descendre* d'*un degré* et la *quarte* doit *monter* d'*un demi-ton*.



12me SÉRIE D'EXERCICES

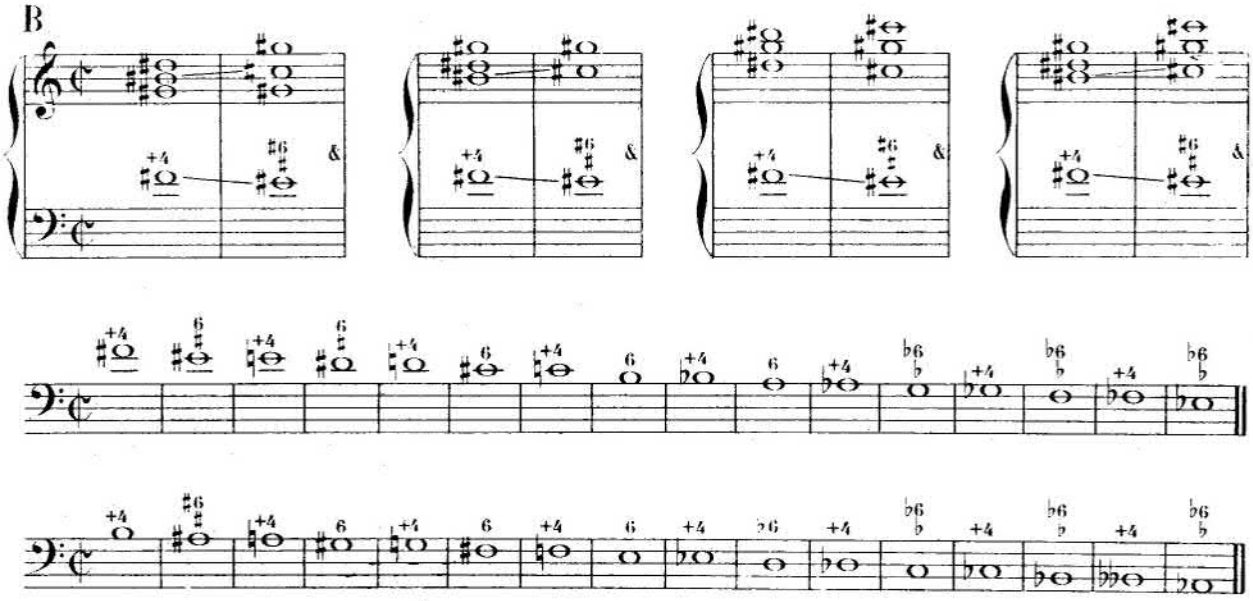
RÉSOLUTION NATURELLE de l'ACCORD de TRITON sur l'Accord de Sixte de la médiante

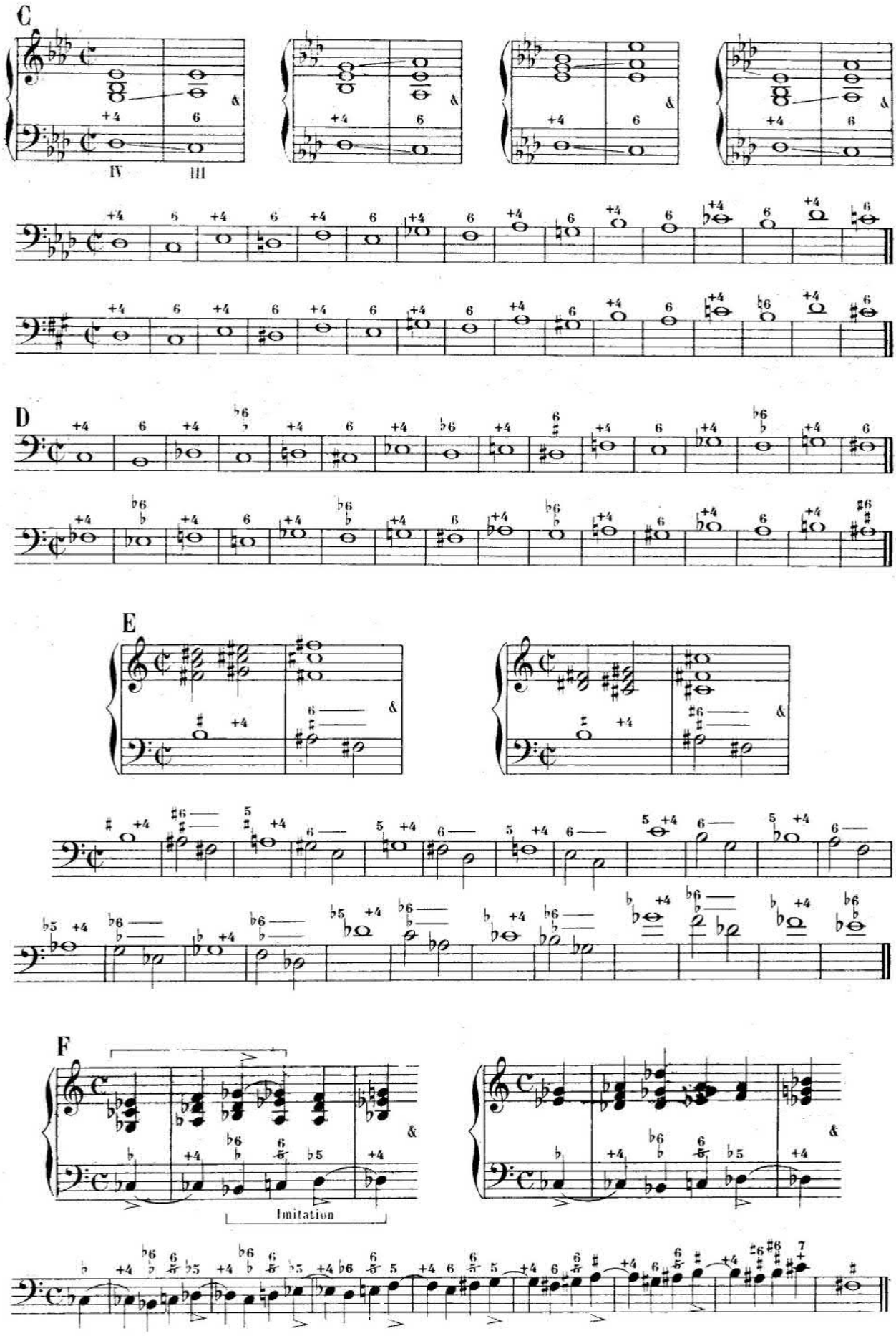
A



MARCHES D'HARMONIE

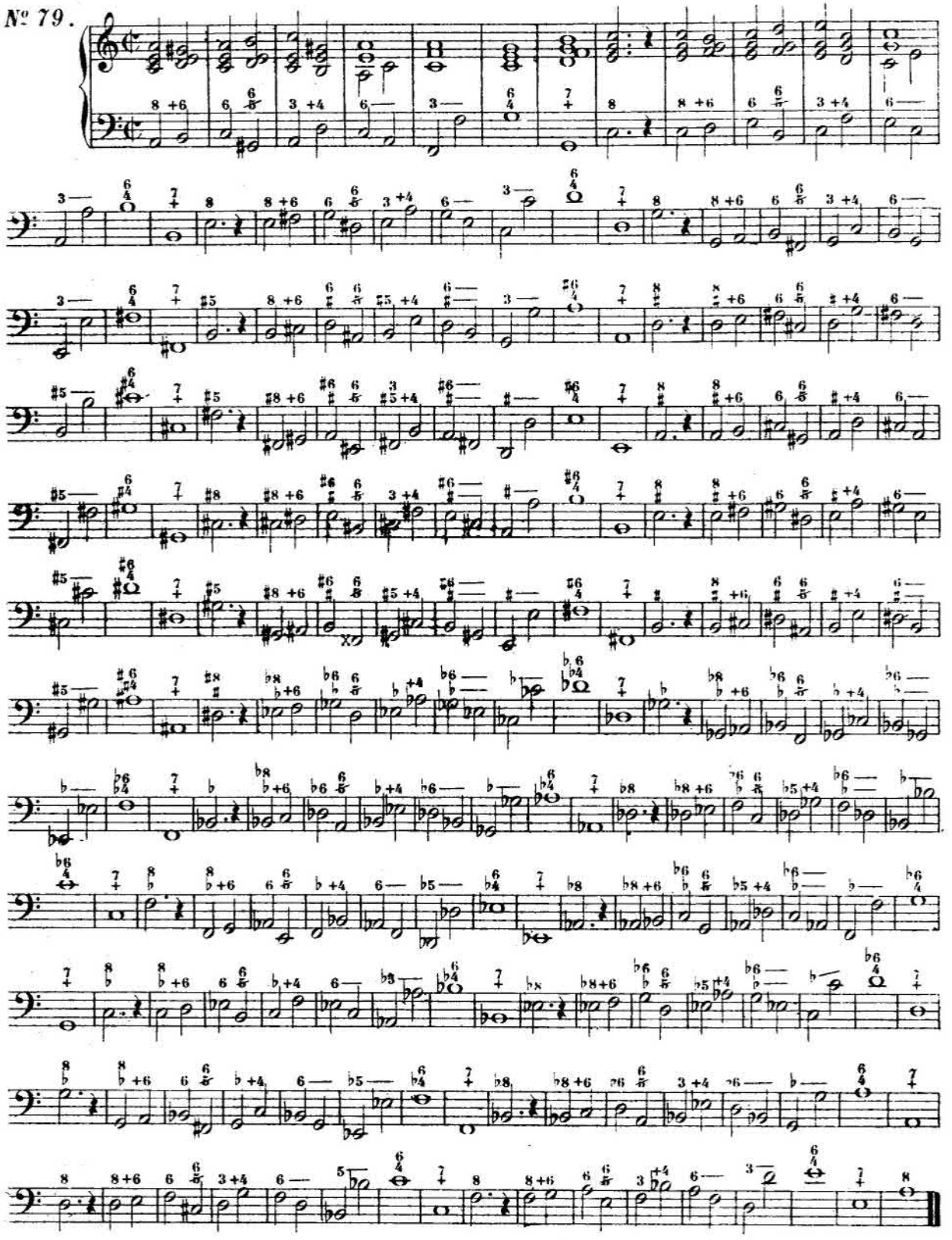
B




C
IV
III
D
E
F
Imitation

FORMULE

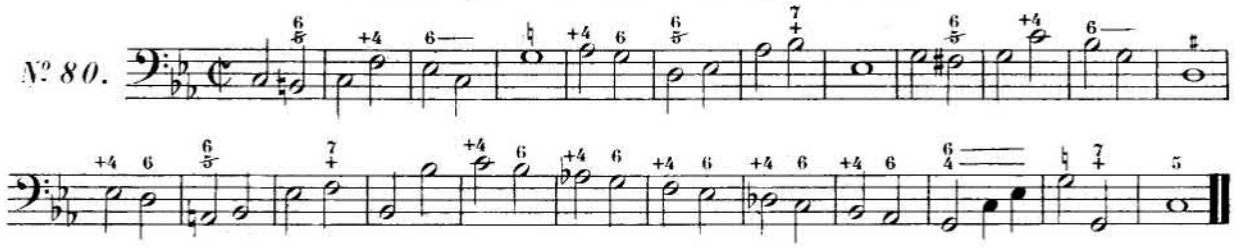
contenant l'Accord de Septième de dominante
et ses *trois renversements* en résolution naturelle,
avec *modulation* à la *tierce supérieure*
pour passer par *tous les tons* majeurs et mineurs.

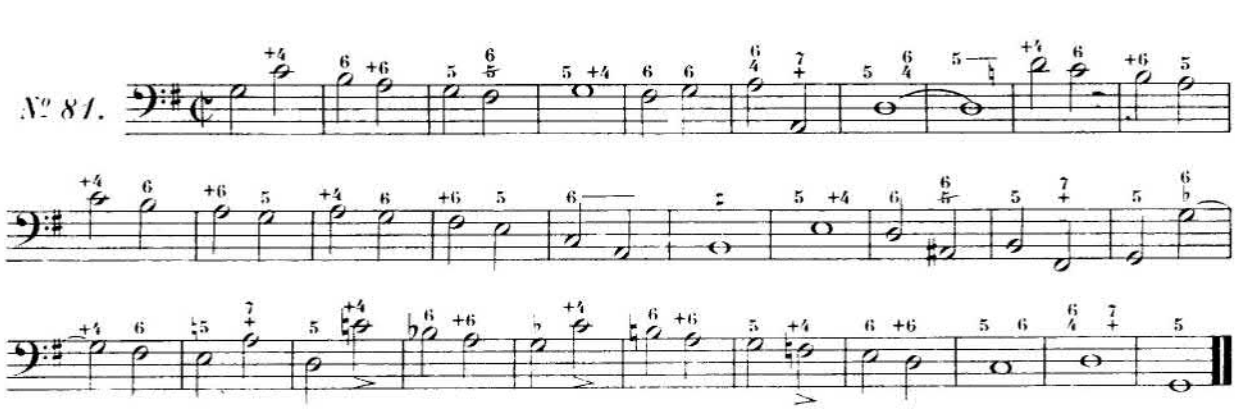


LEÇONS

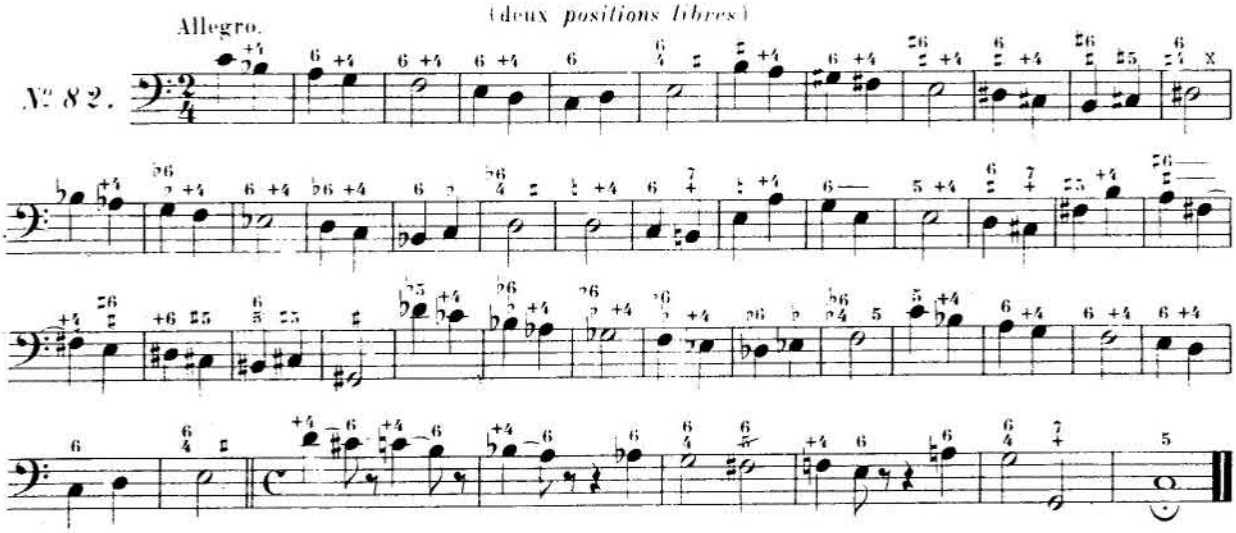
à exécuter en différents tons

dans *trois positions contraintes* et *une position libre.*

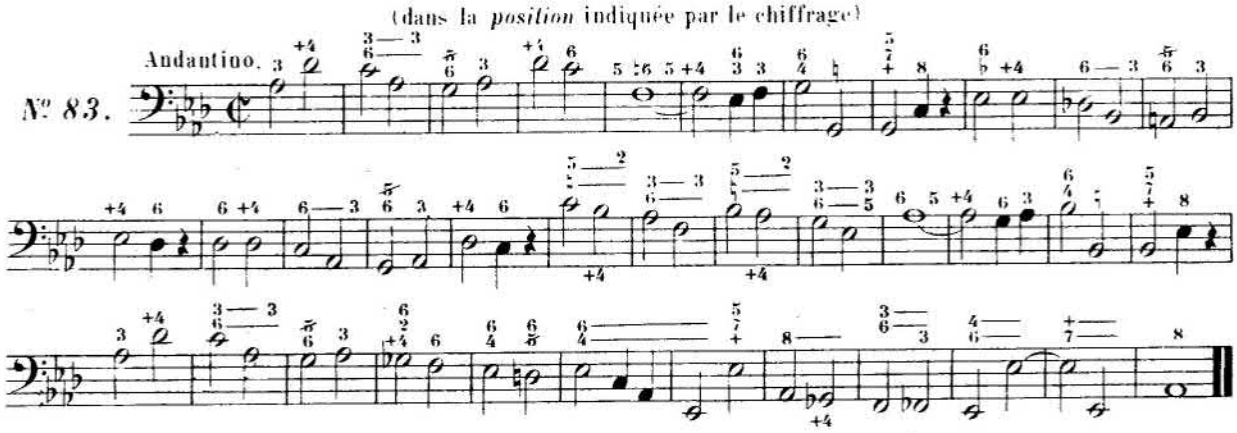




(deux *positions libres*)



(dans la *position* indiquée par le chiffrage)



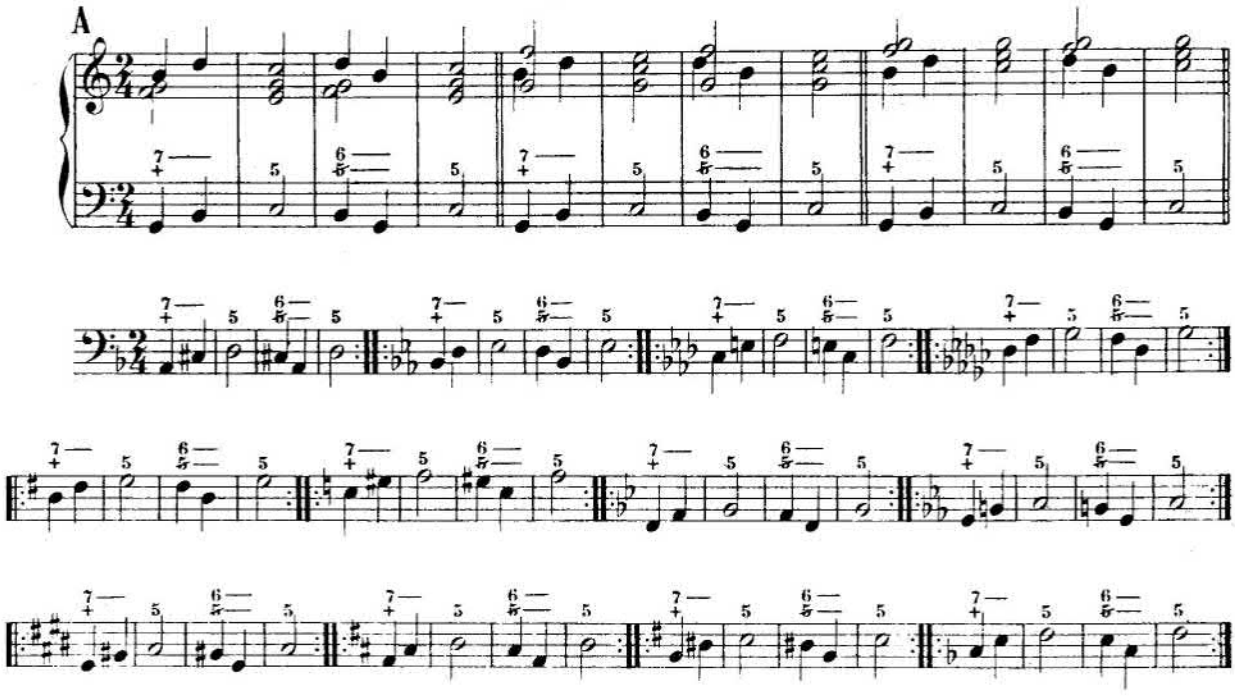
13me SÉRIE D'EXERCICES

ACCORD de SEPTIÈME de DOMINANTE
et ses renversements
en ACCORDS BRISÉS ou ARPÉGÉS

(V. Traité d'Harmonie, p. 231.)

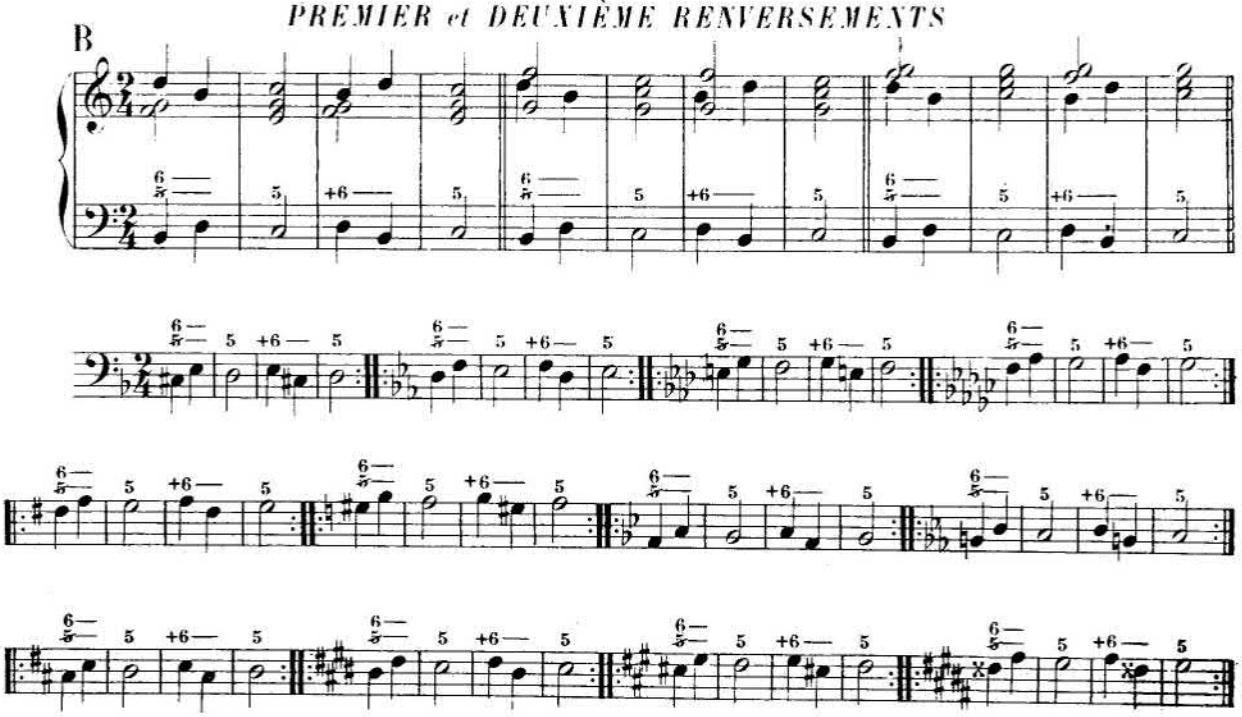
ACCORD FONDAMENTAL et PREMIER RENVERSEMENT

A

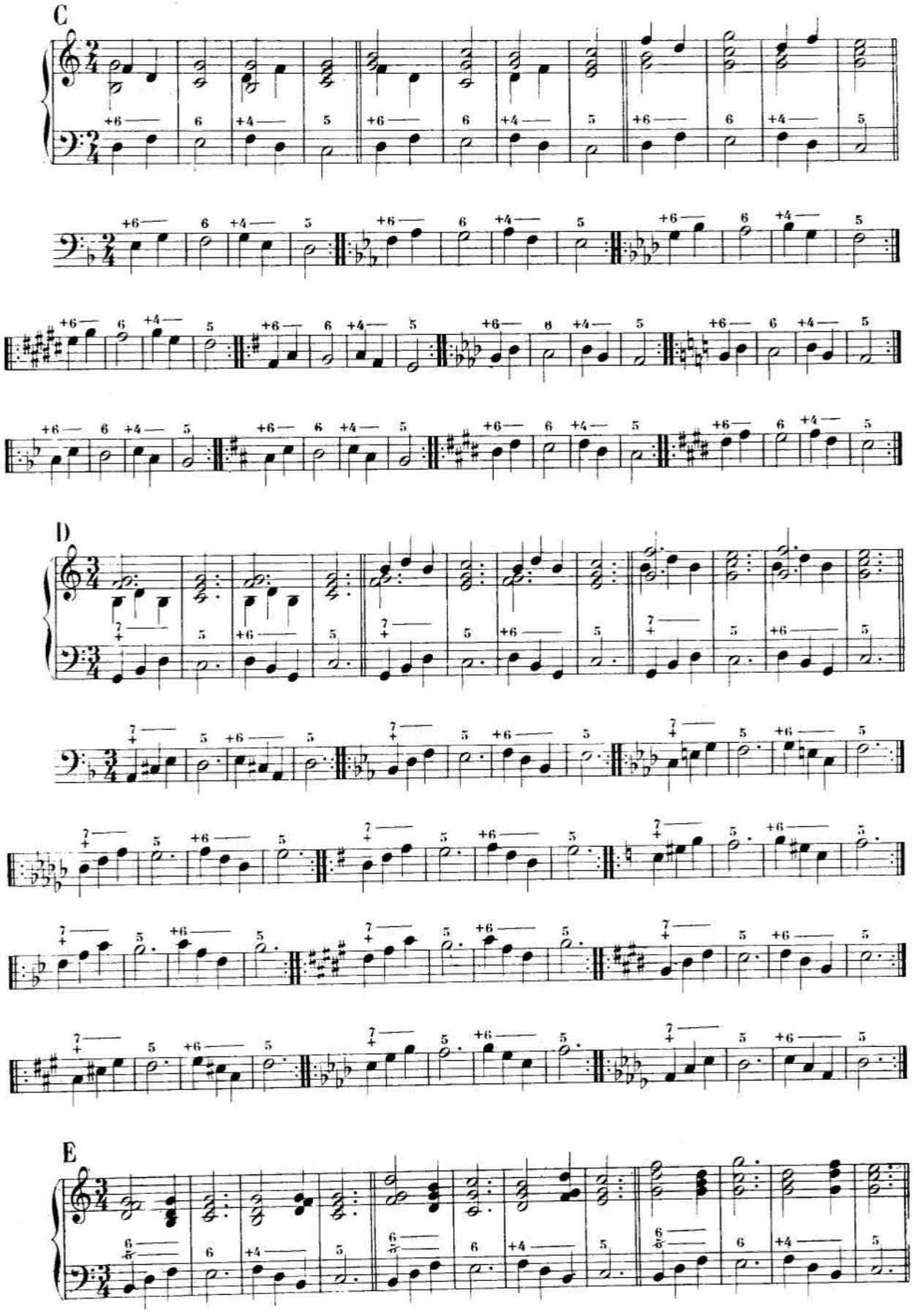


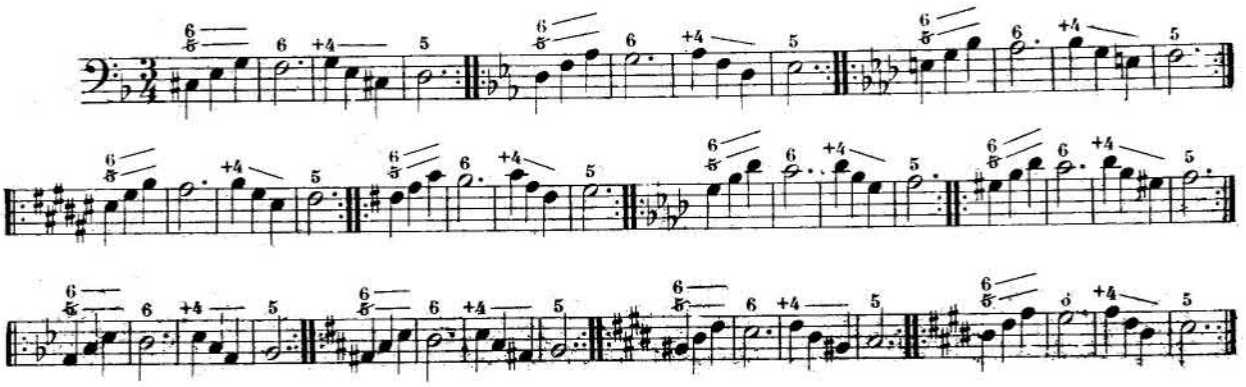
PREMIER et DEUXIÈME RENVERSEMENTS

B

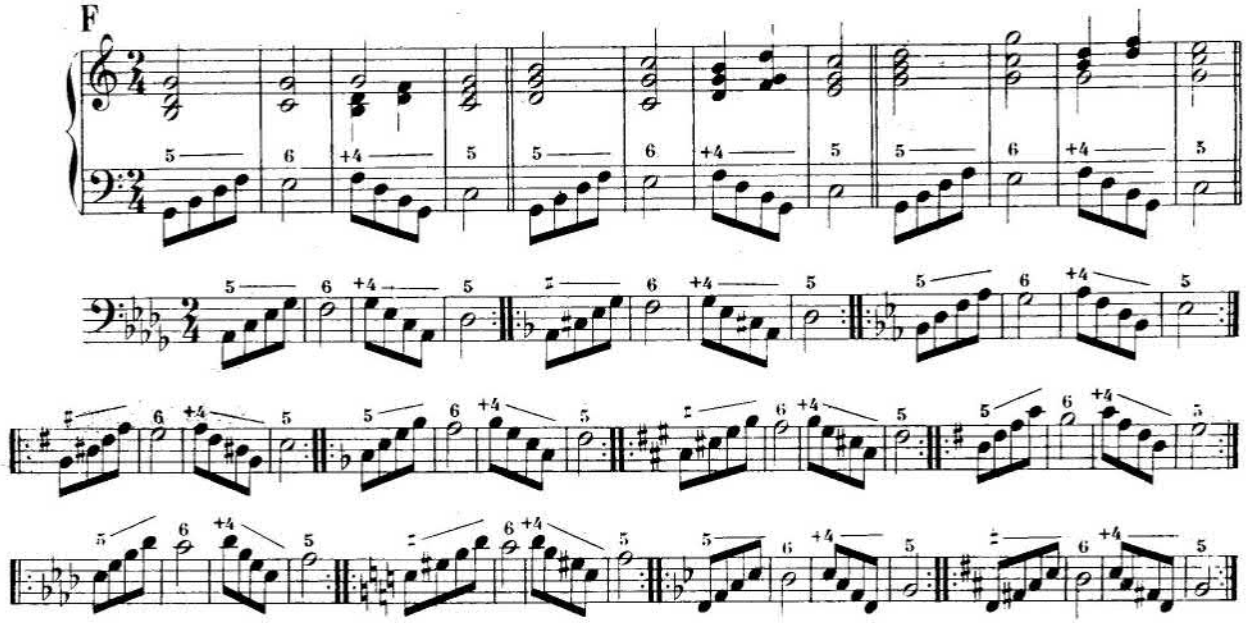


DEUXIÈME et TROISIÈME RENVERSEMENTS

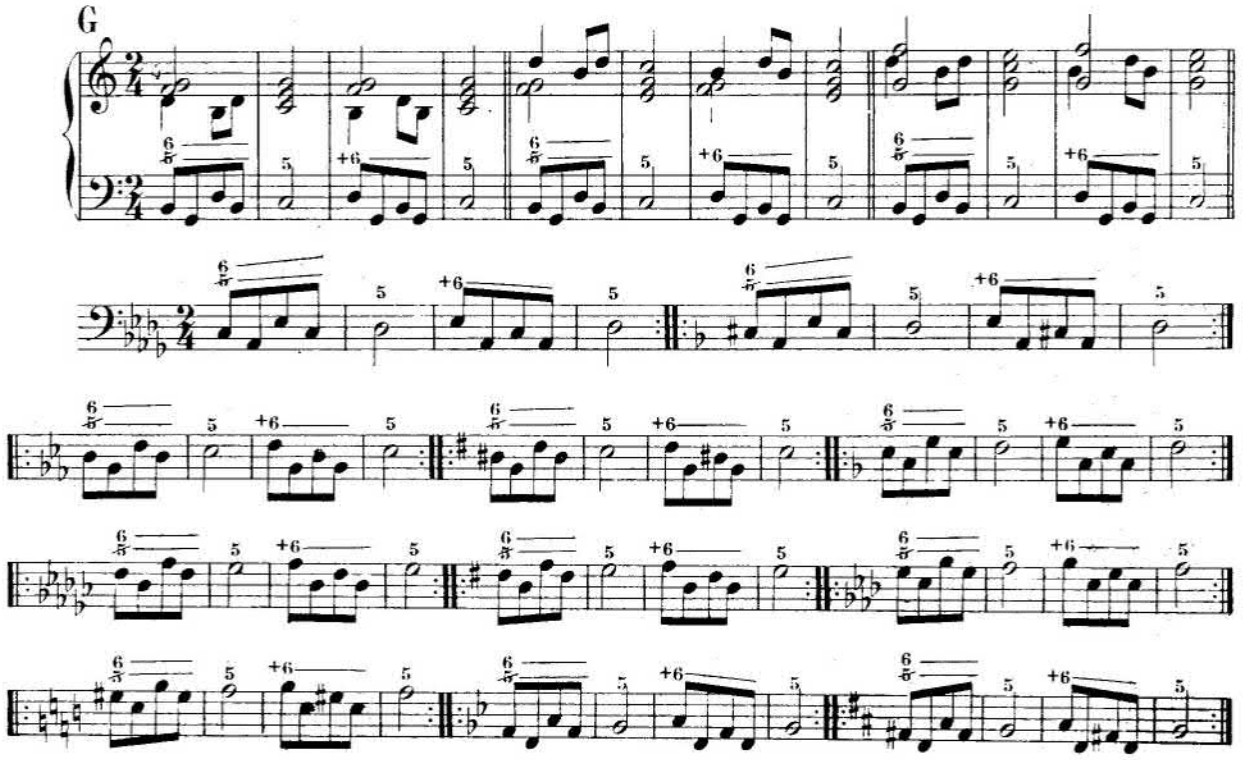




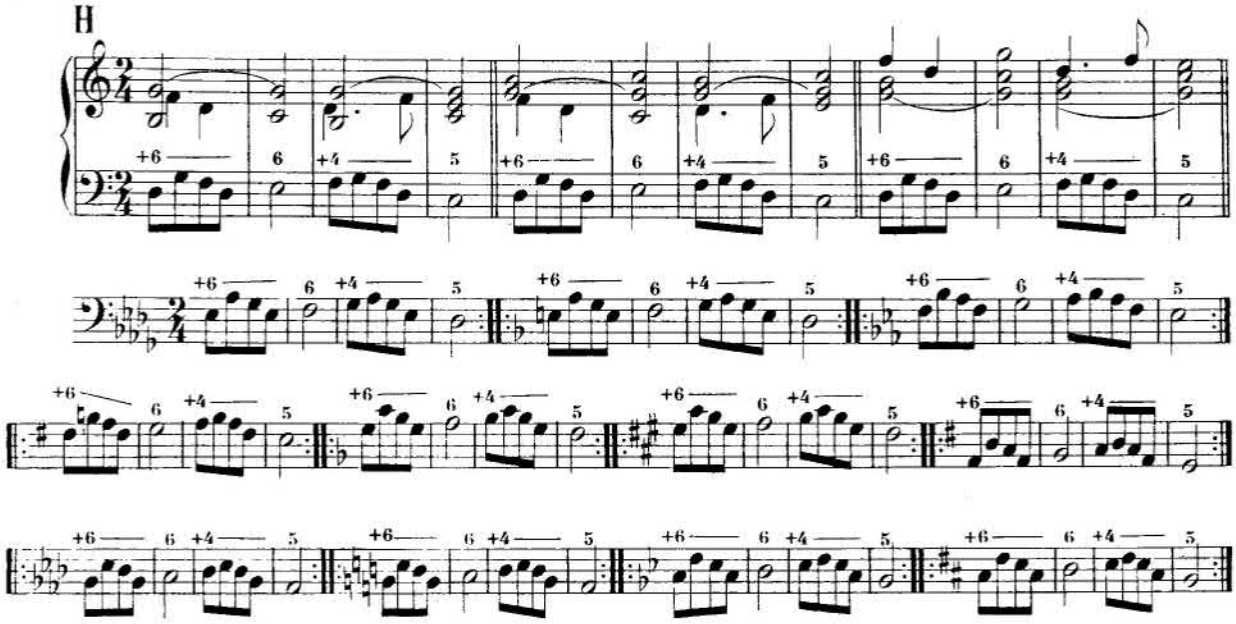
F



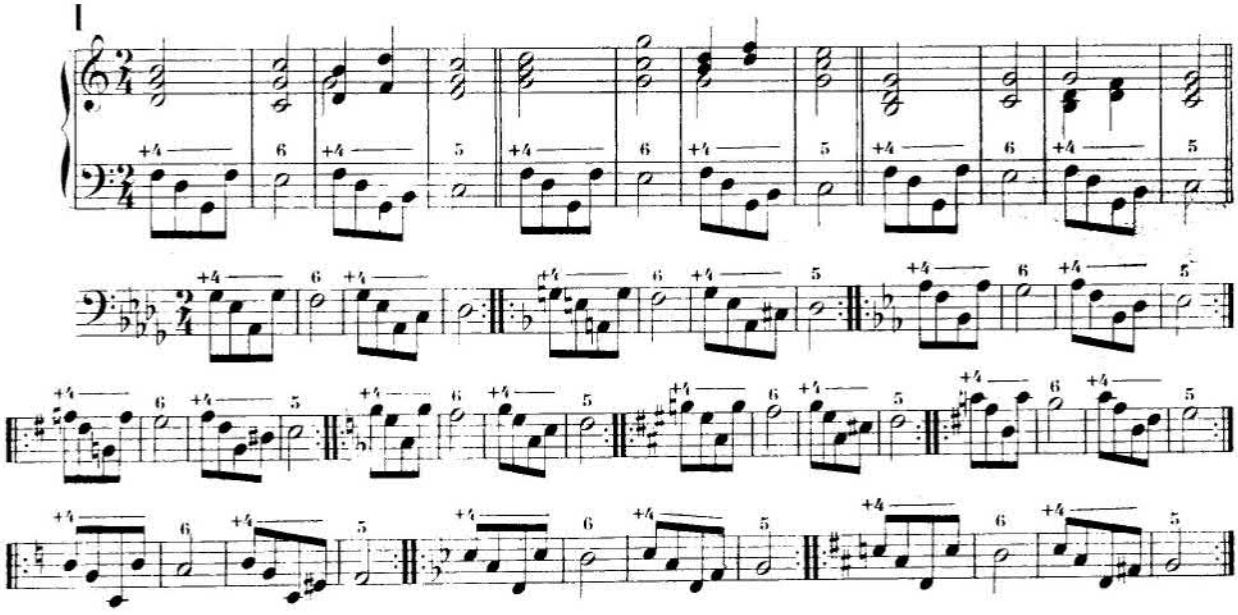
G



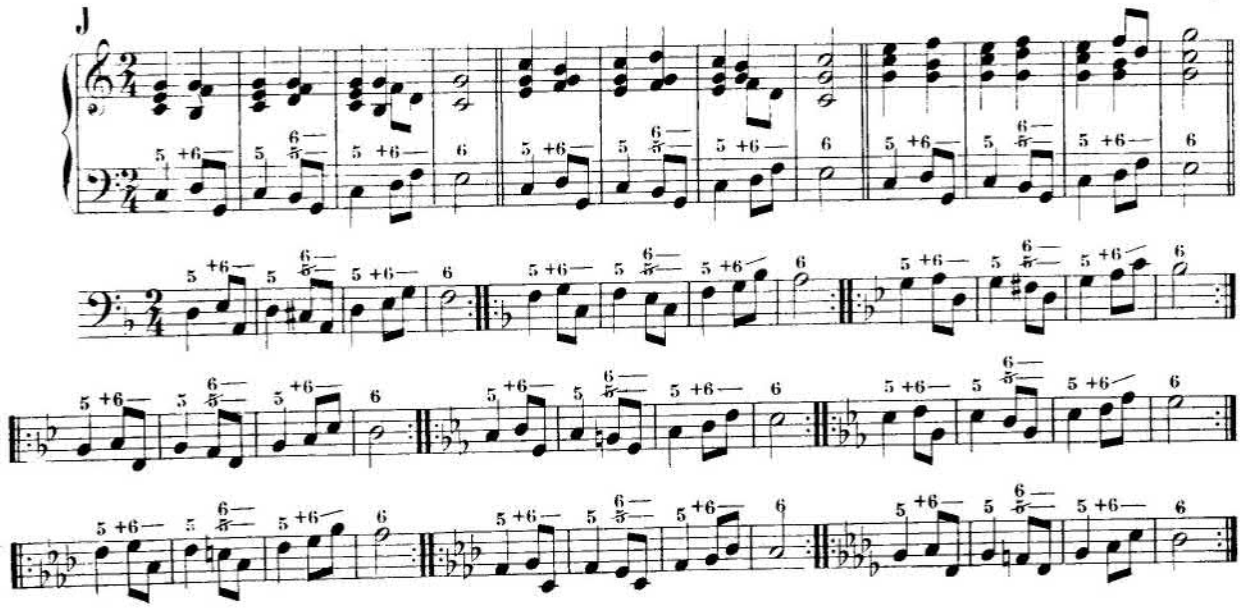
H

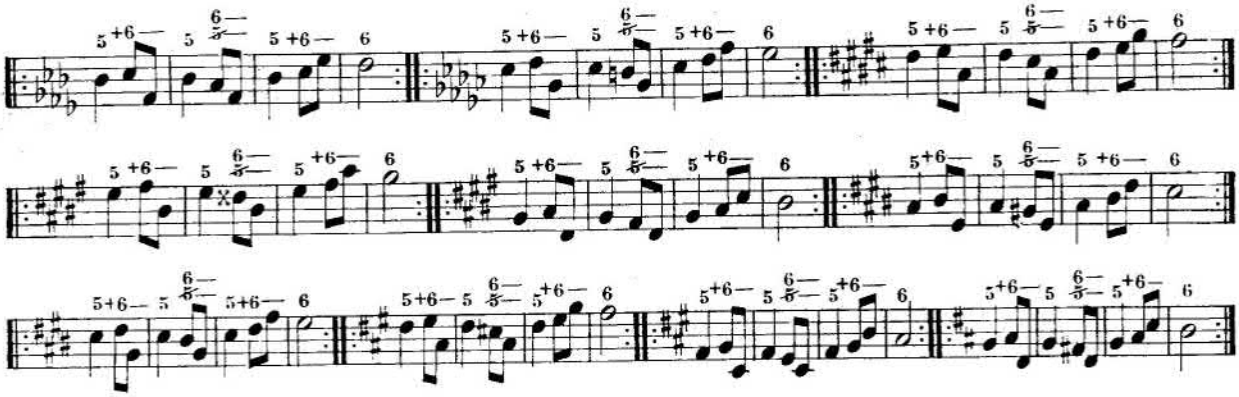


I



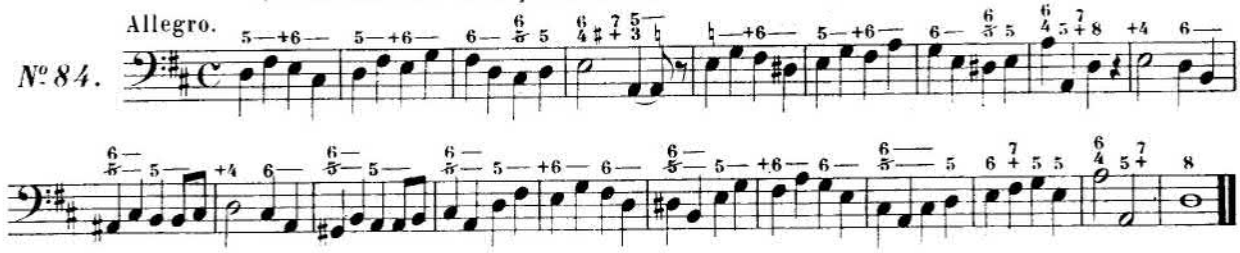
J

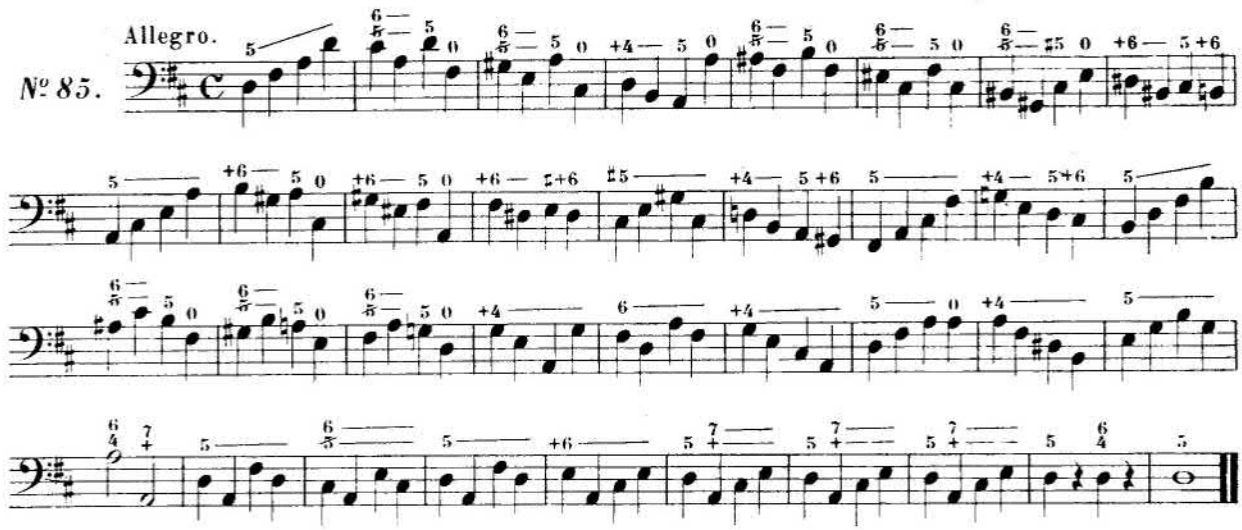


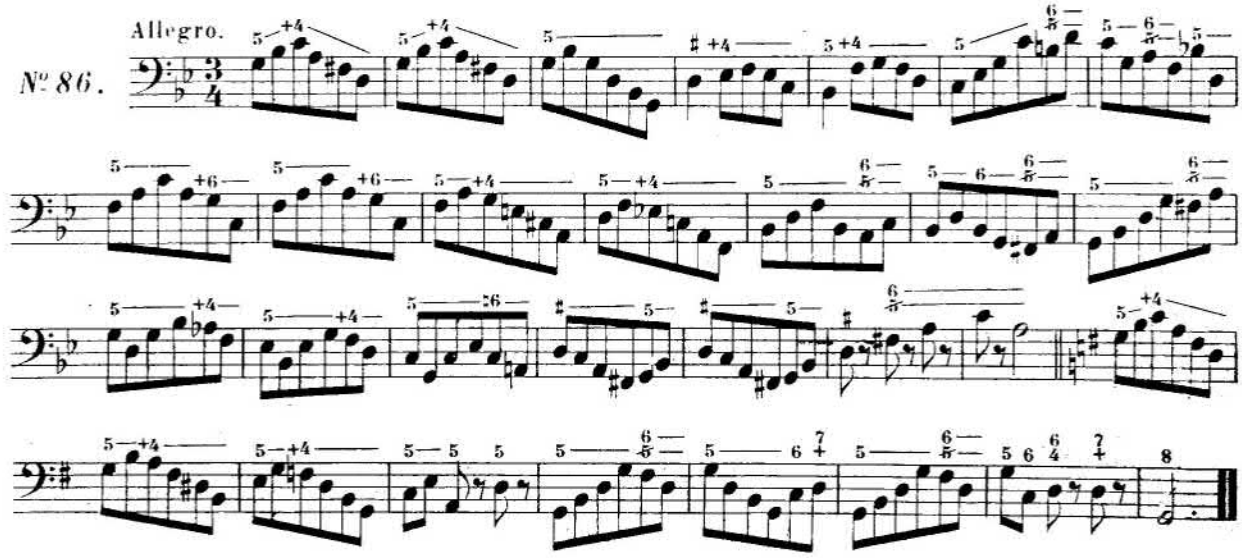


LEÇONS

(à exécuter dans *trois positions contraintes* et *une position libre*)







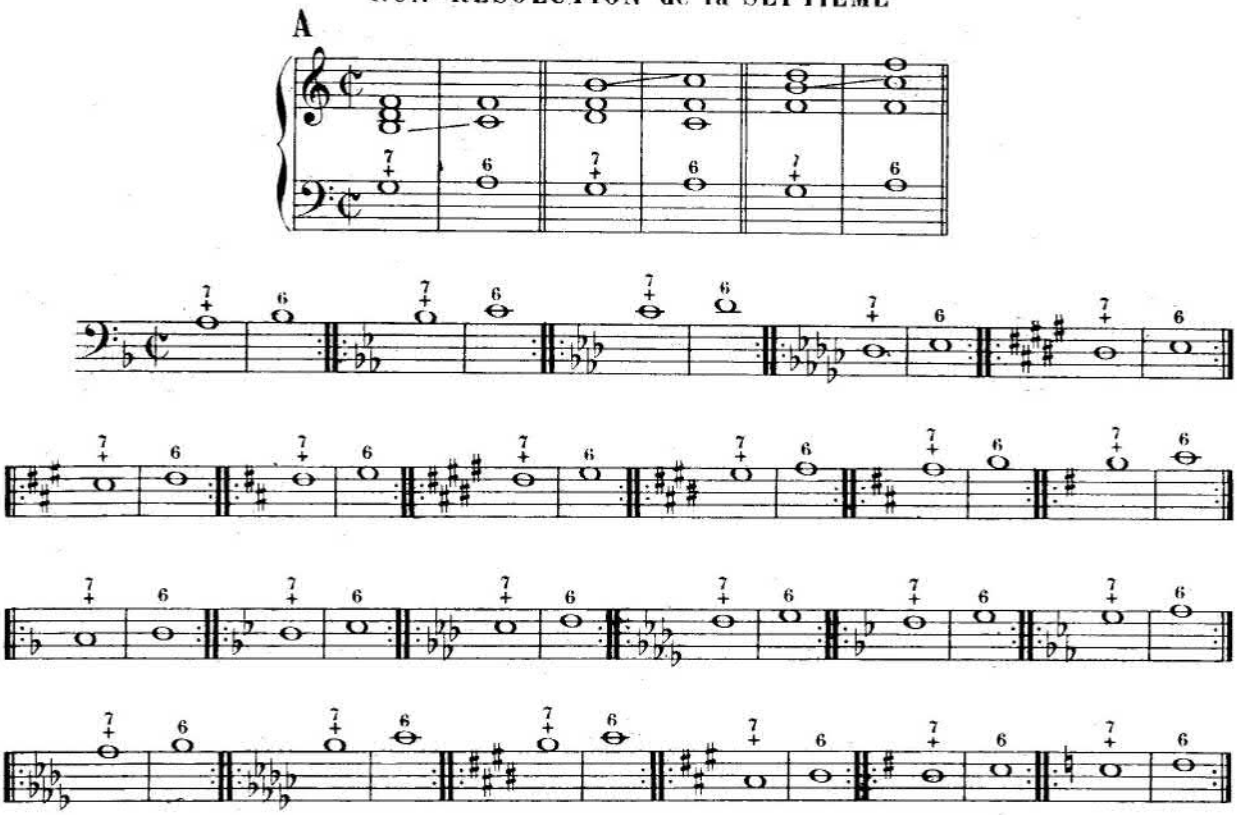
14me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES
de l'Accord de 7me de dominante et de ses renversements

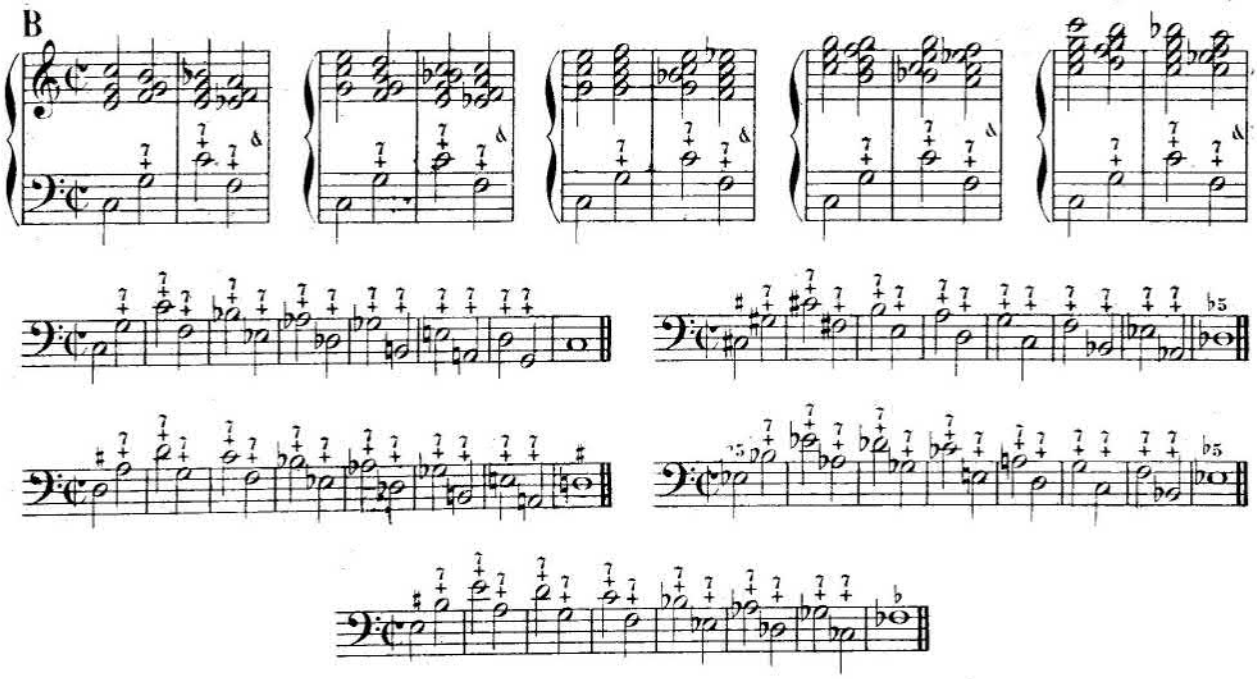
(V. Traité d'Harmonie, p. 235, 236 et 237)

NON-RÉSOLUTION de la SEPTIÈME

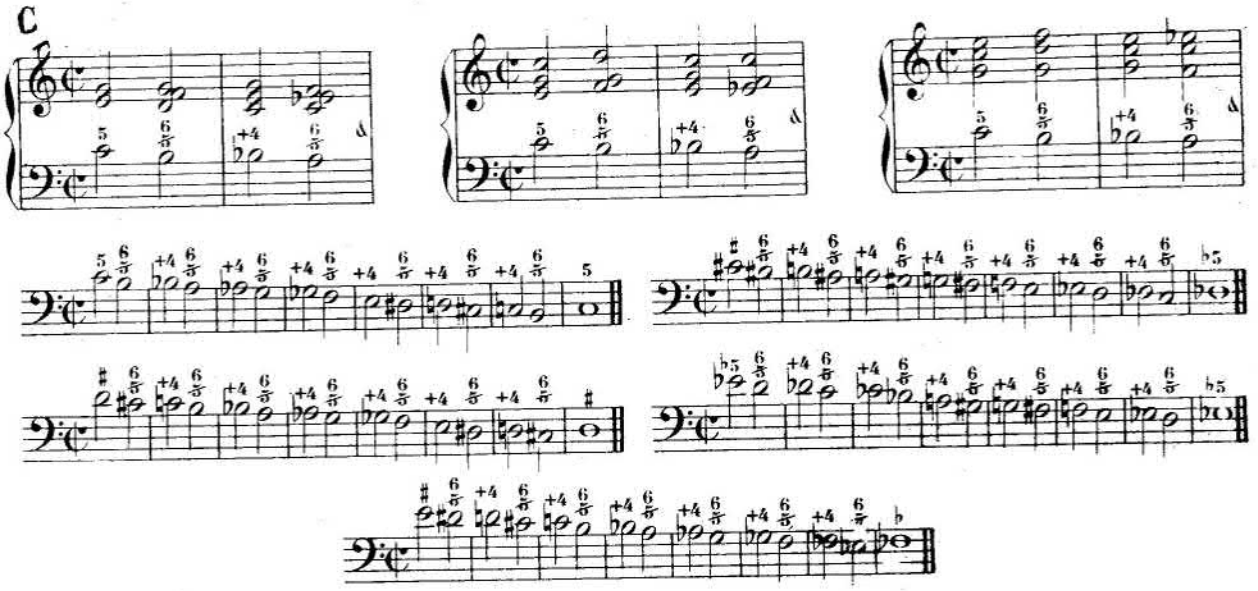
A



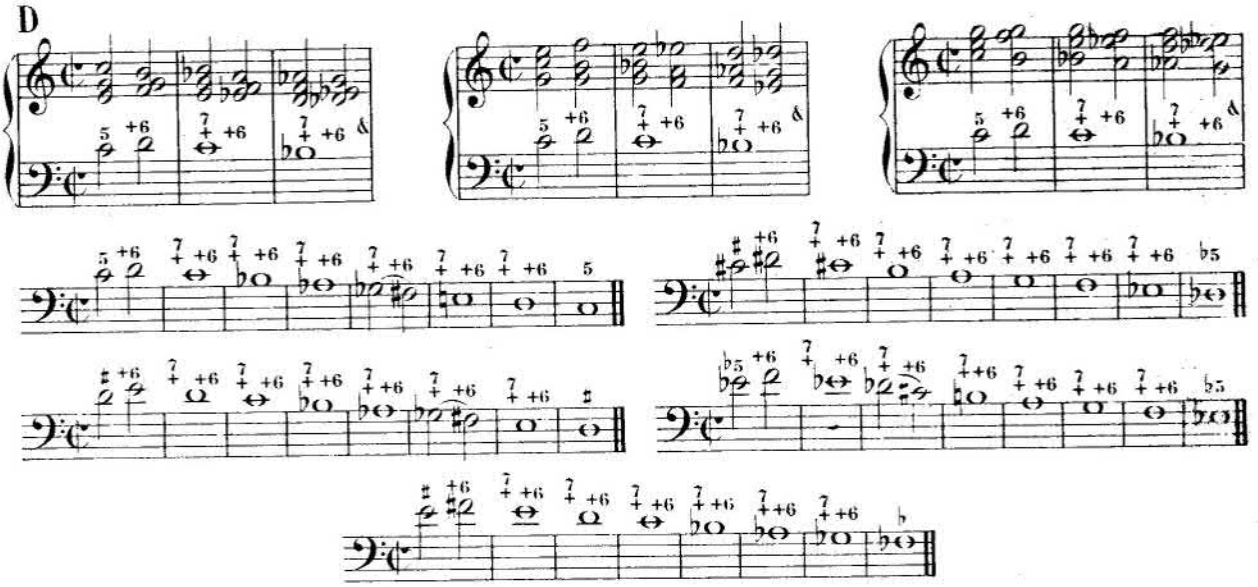
B



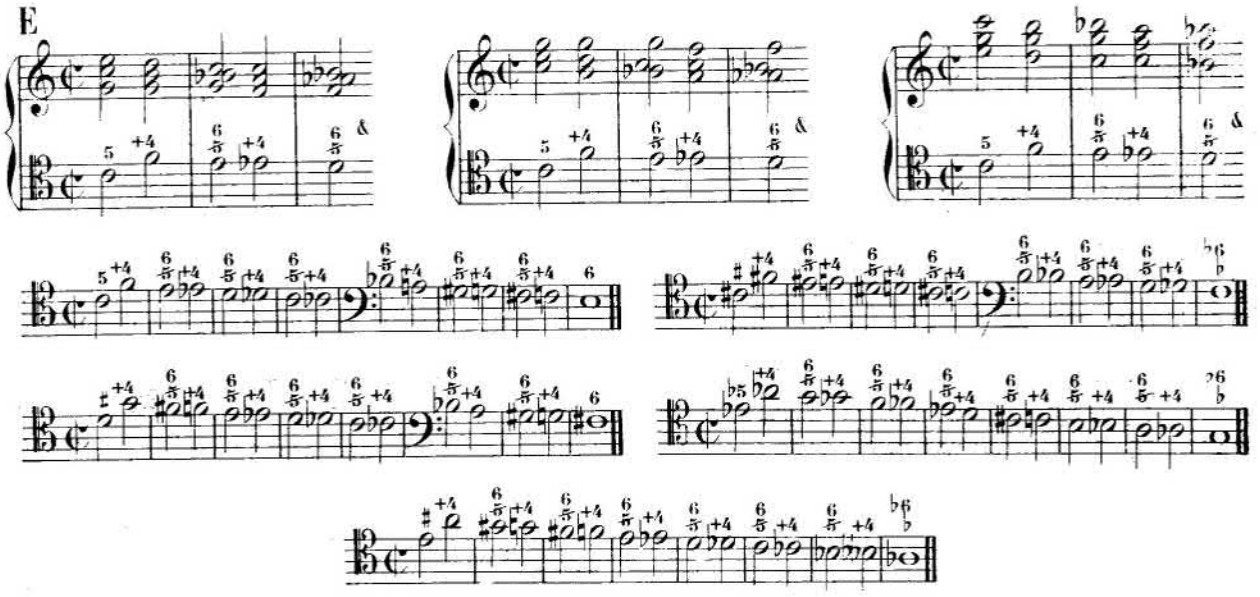
C

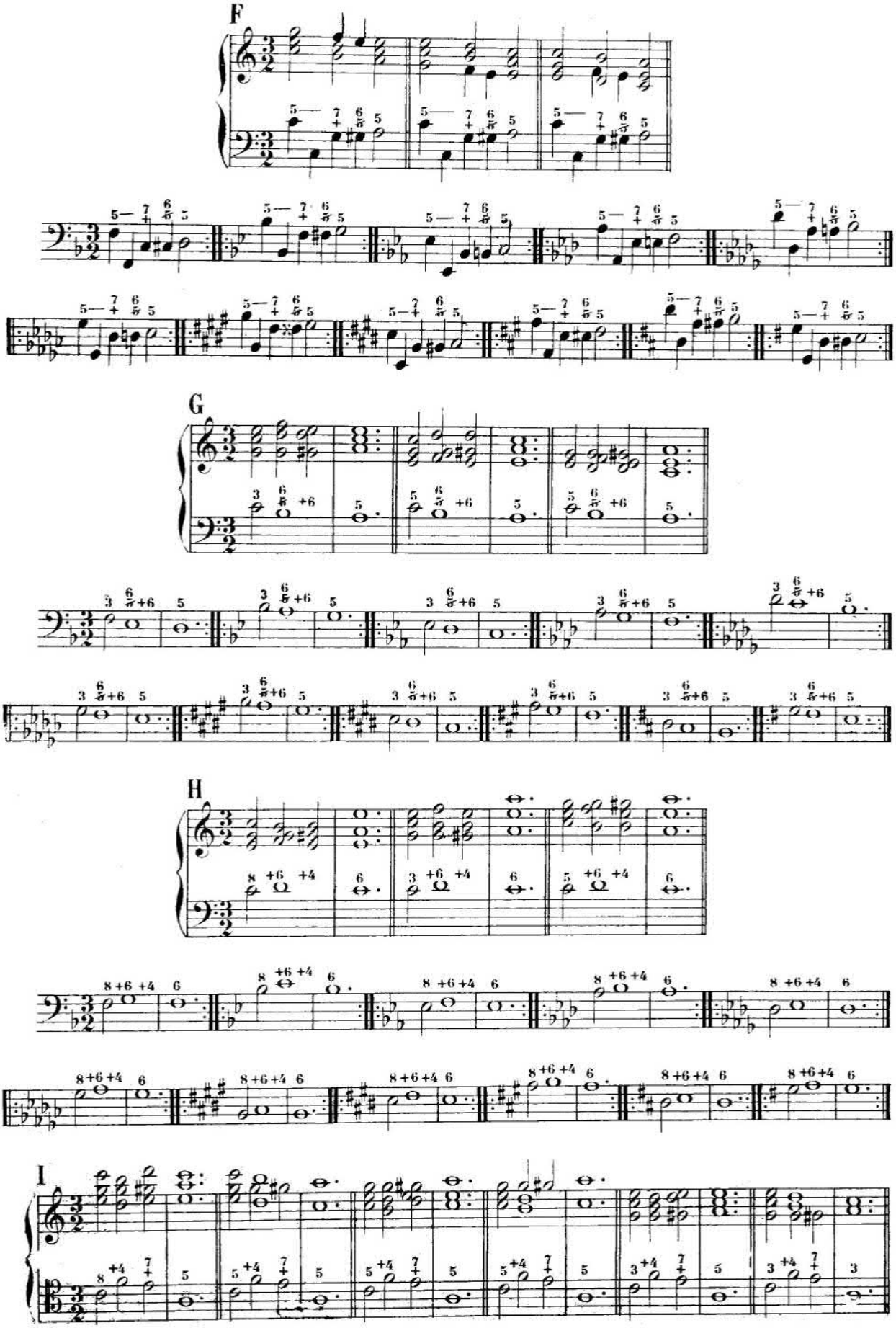


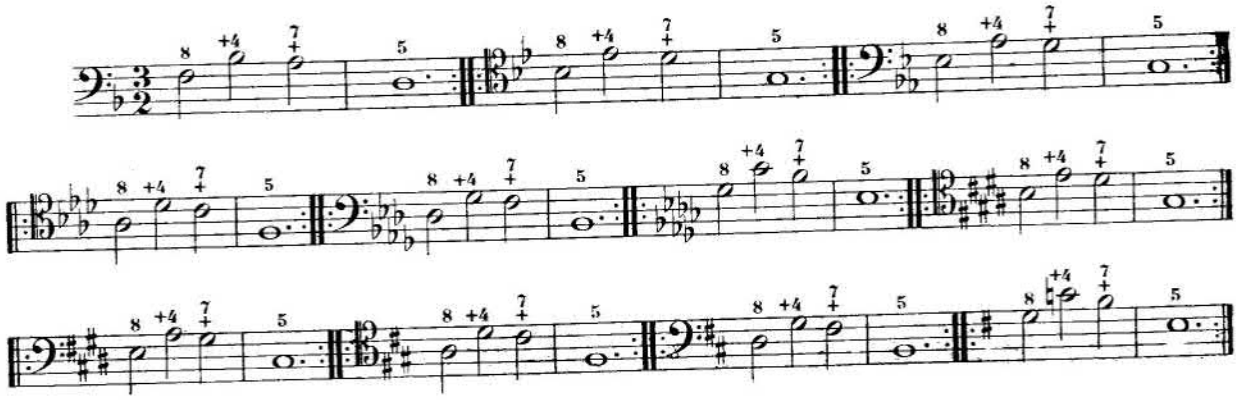
D



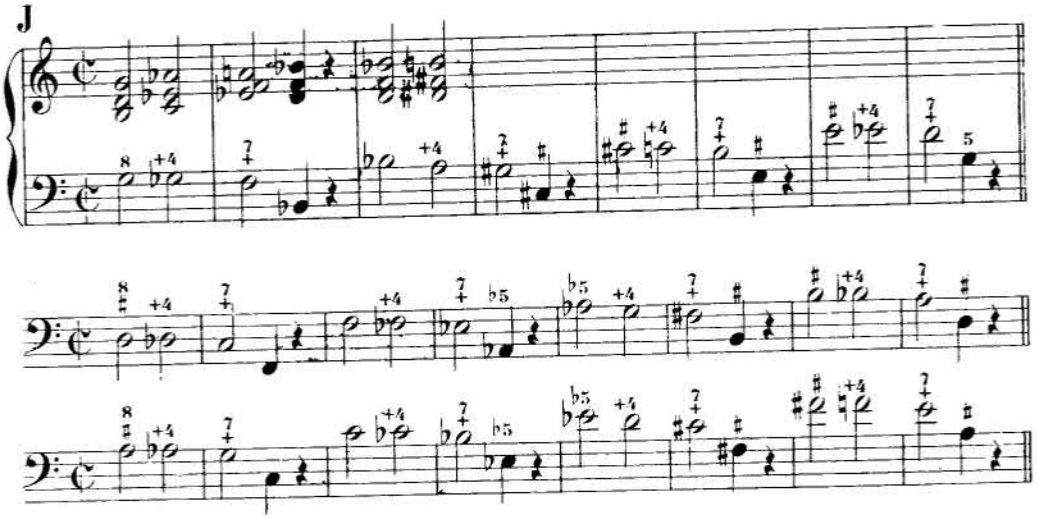
E



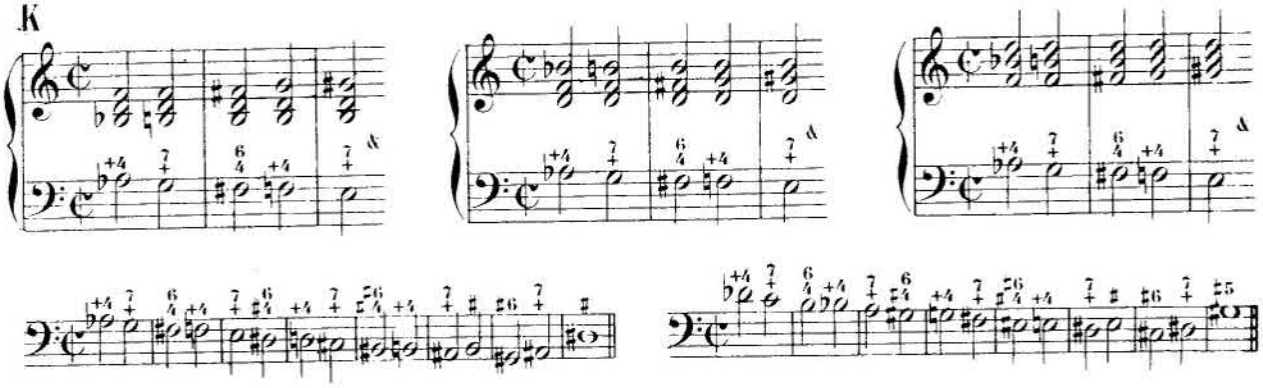

F
G
H
I



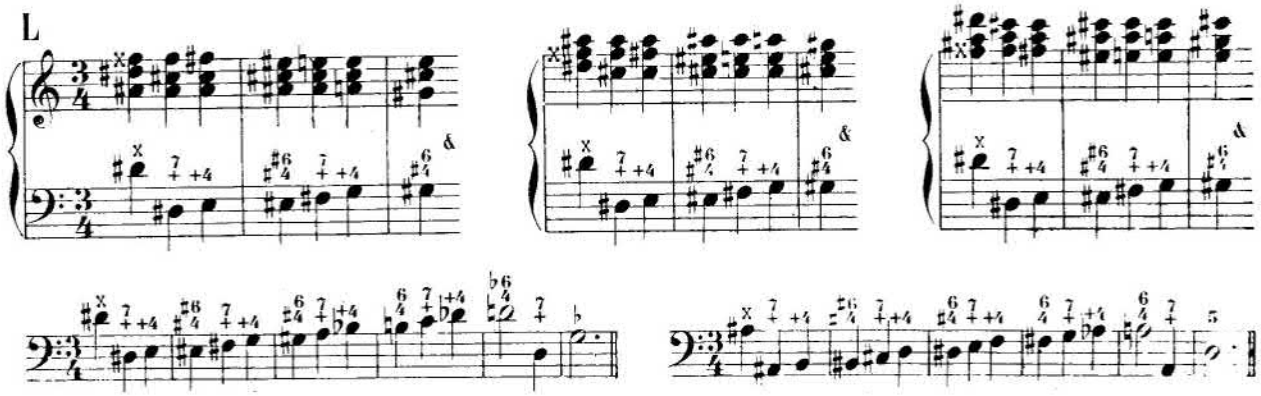
J



K



L



LEÇONS

en position libre

sur les

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES

de l'Accord de Septième de Dominante et de ses renversements. (*)

Moderato

N° 87.

Allegro

N° 88.

LEÇONS DIFFICILES

servant de Résumés aux Exercices et aux Leçons qui précèdent.

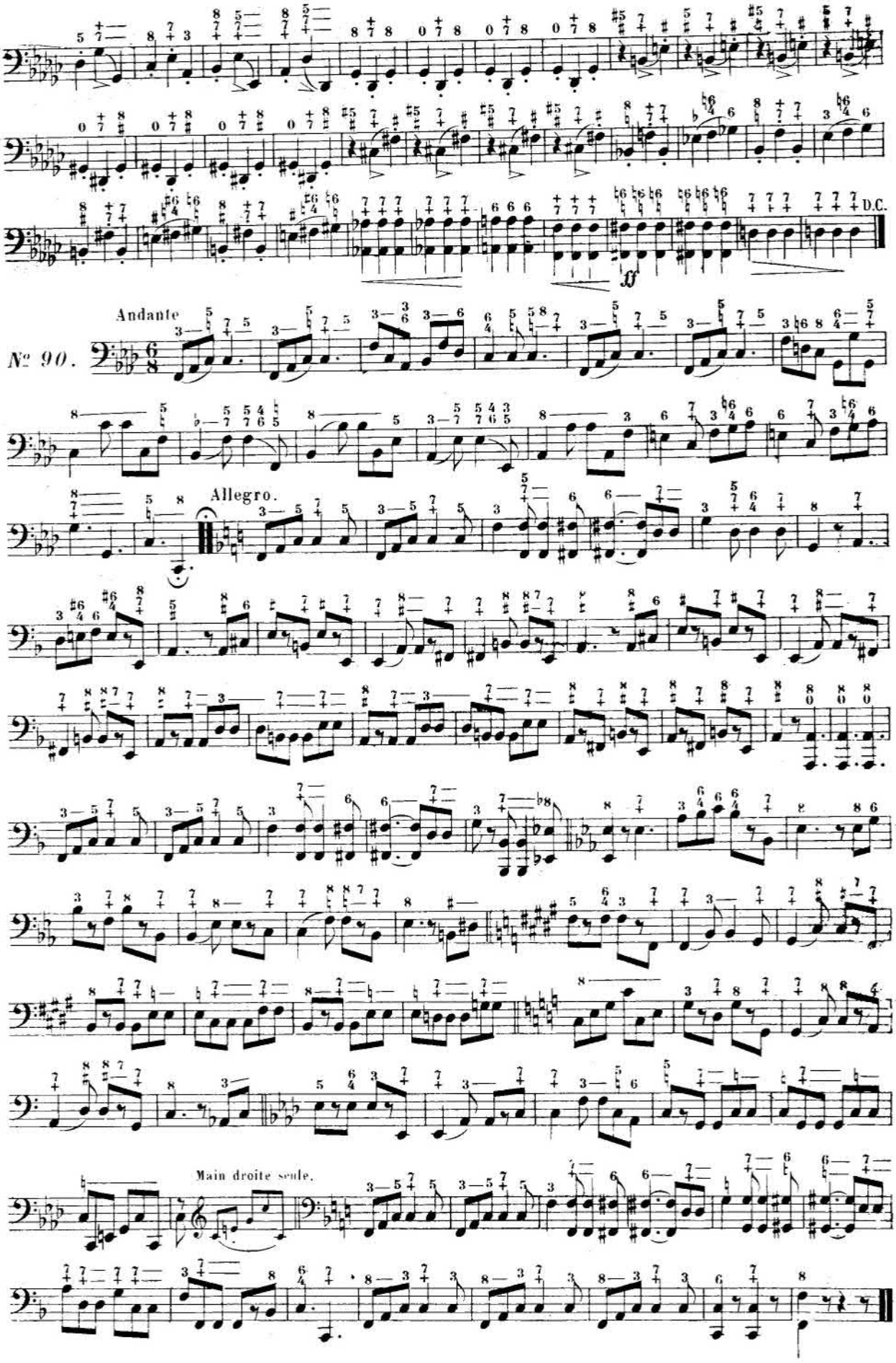
ACCORD de SEPTIÈME de DOMINANTE FONDAMENTAL

Presto

N° 89.

FIN

(*) La Réalisation de ces Leçons se trouve dans le 2d Volume de notre *Traité d'Harmonie* à la p. 58.


D.C.
Andante
Nº 90.
Allegro.
Main droite seule.

ACCORD de QUINTE DIMINUÉE et SIXTE

Andantino

91.

Allegretto.

Nº 92.

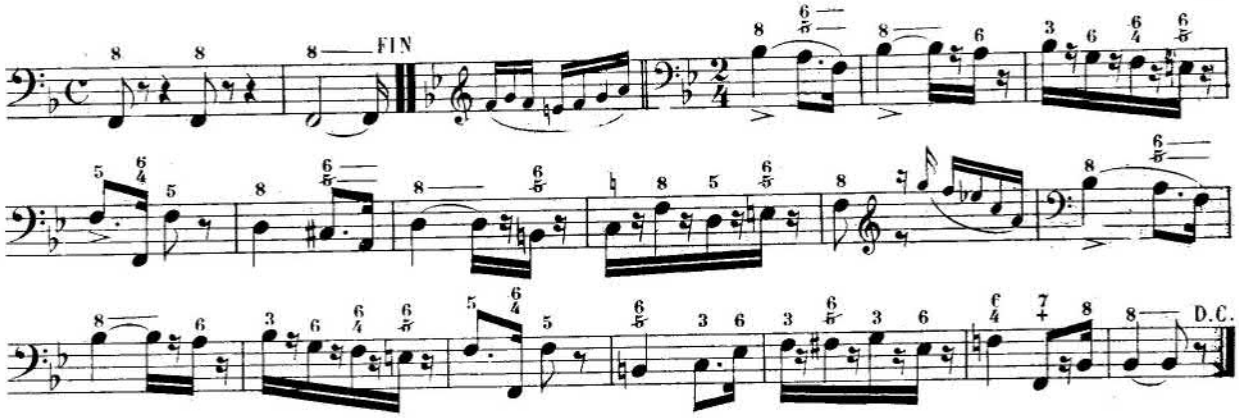
Tempo giusto.

Nº 93.

p

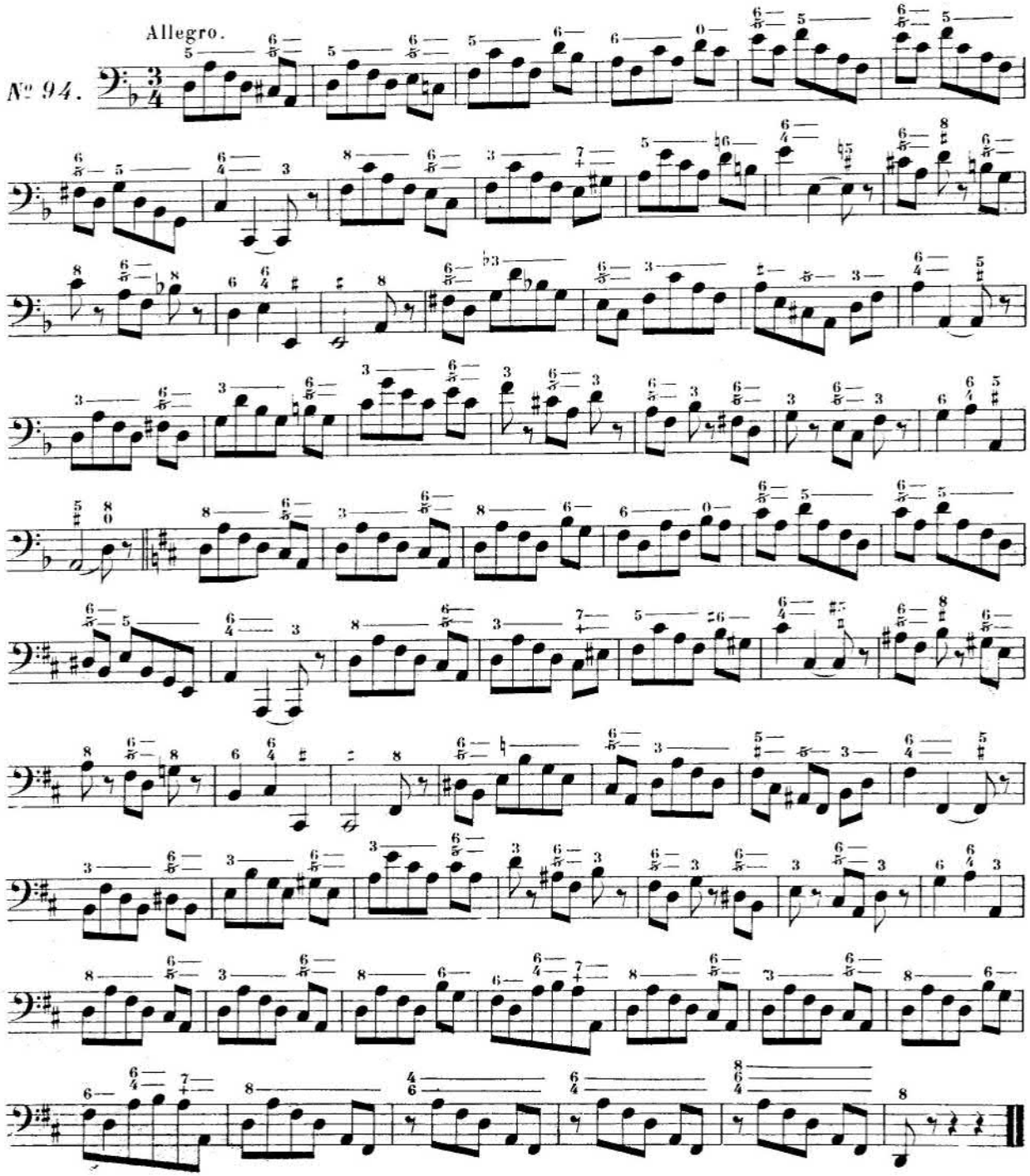
f

Dim.

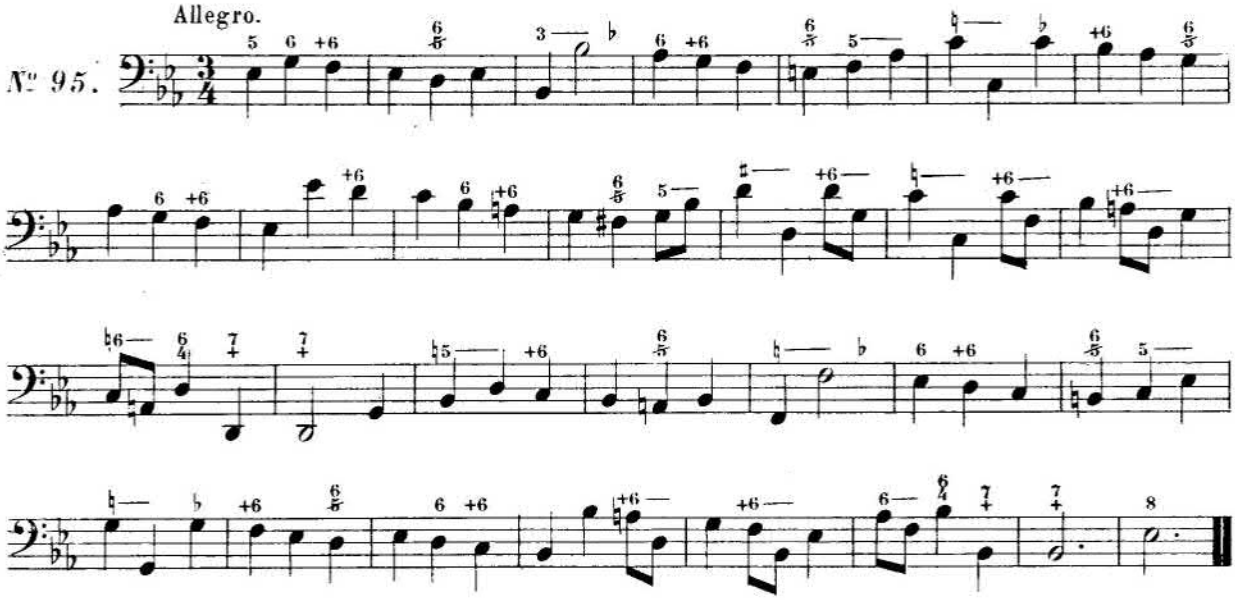


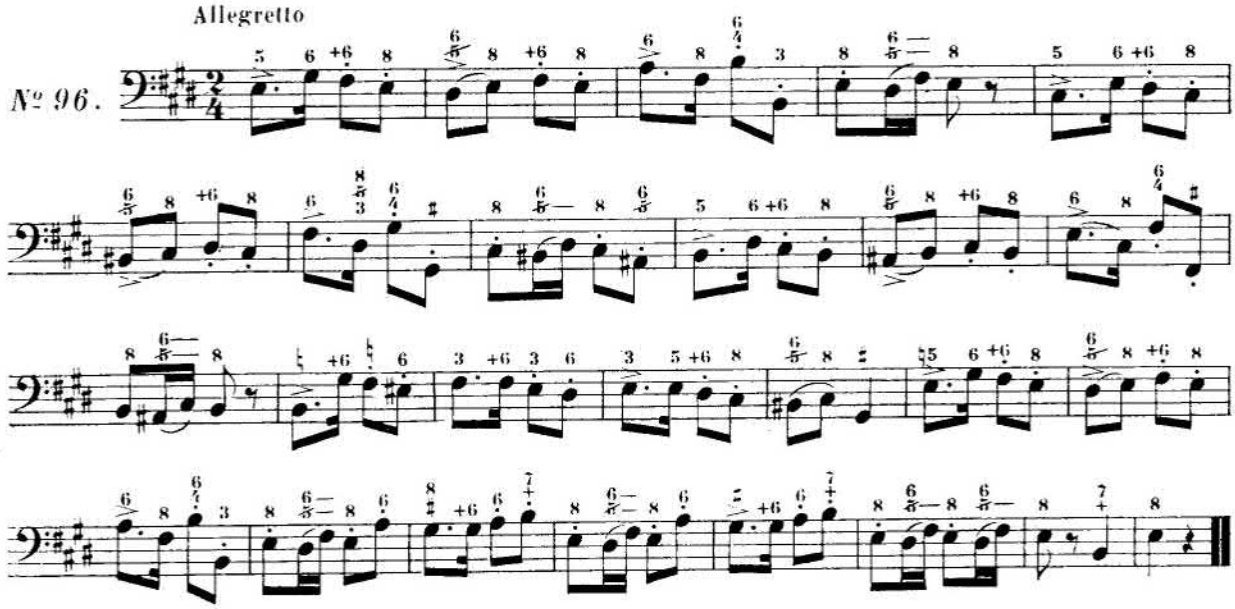
Allegro.

Nº 94.

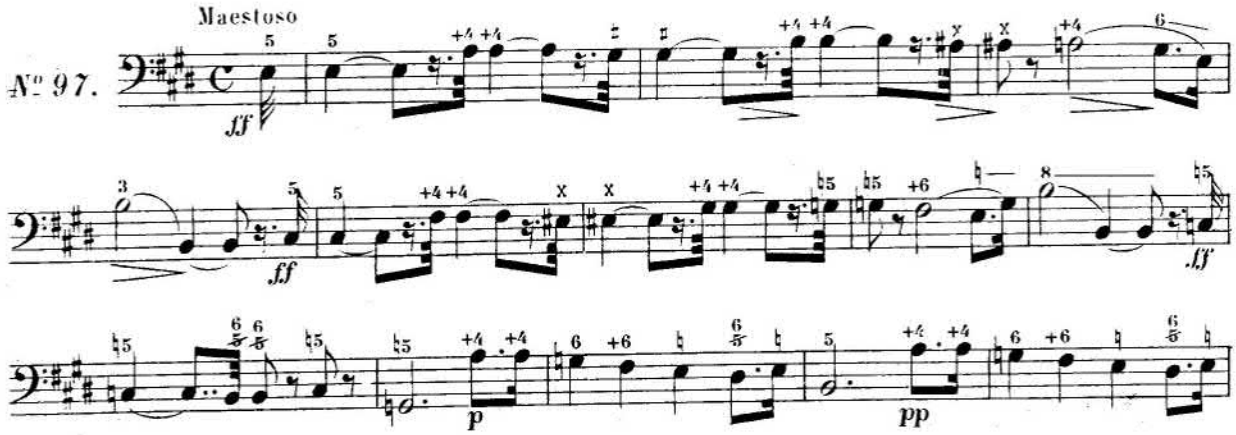


ACCORD de SIXTE SENSIBLE





ACCORD de TRITON



f *ff*

Andantino.

p

Tempo giusto.

Nº 98.

15me SÉRIE D'EXERCICES

NOTES de PASSAGE et BRODERIES appliquées à l'Accord de Septième de dominante et à ses renversements

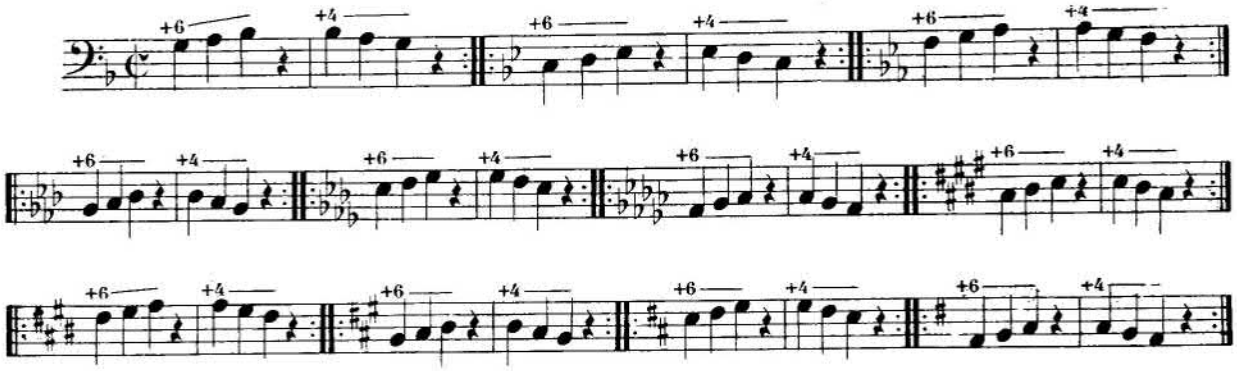
ÉCHANGES de NOTES avec NOTES de PASSAGE

(V. Traité d'Harmonie, p. 232)

A

B

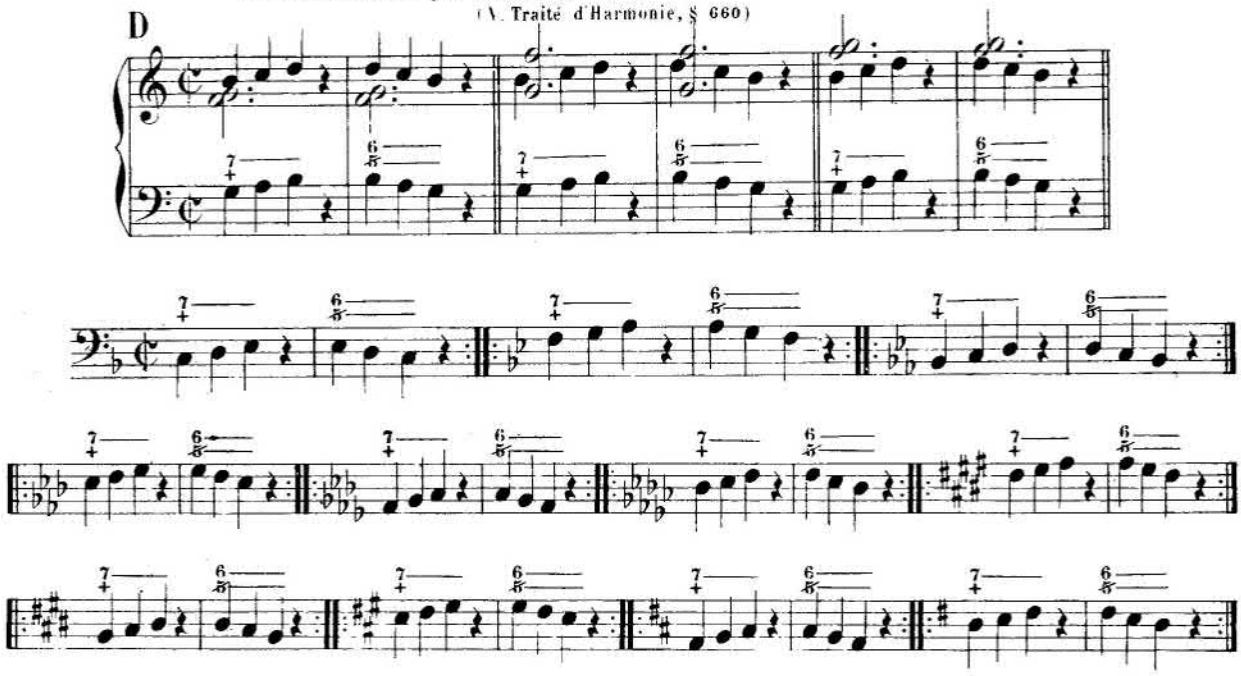
C



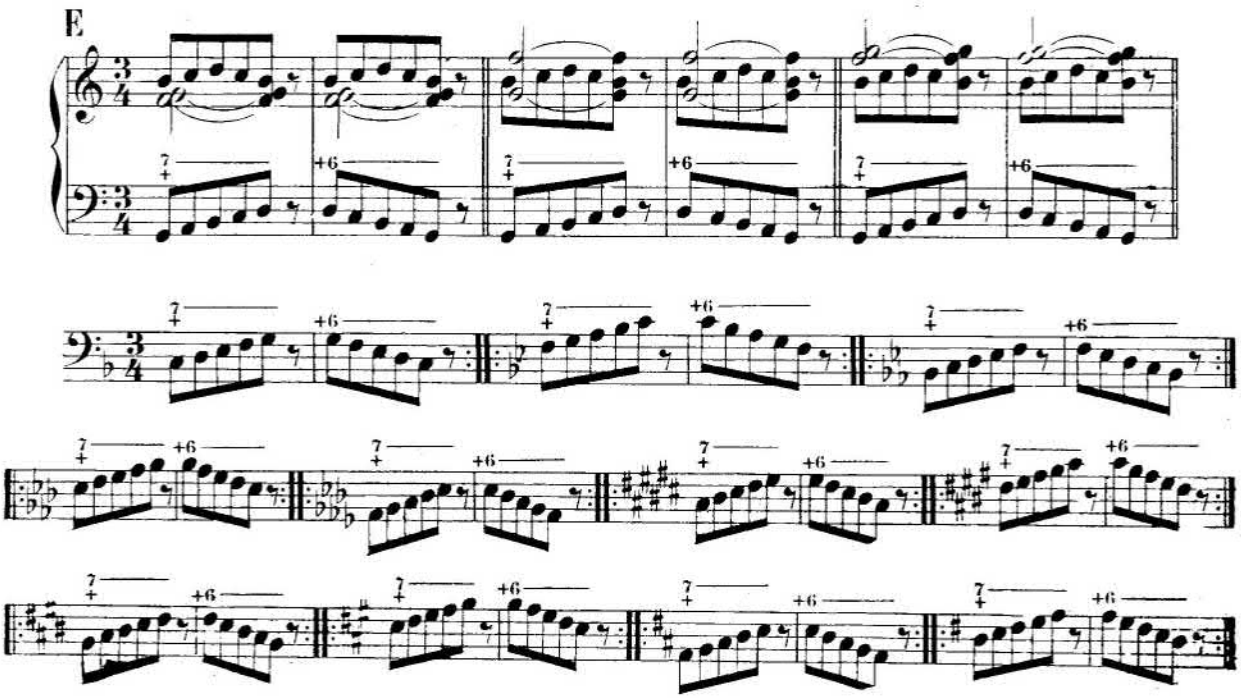
EN PROCÉDANT par TIERCES et SANS ÉCHANGES de NOTES

(V. Traité d'Harmonie, § 660)

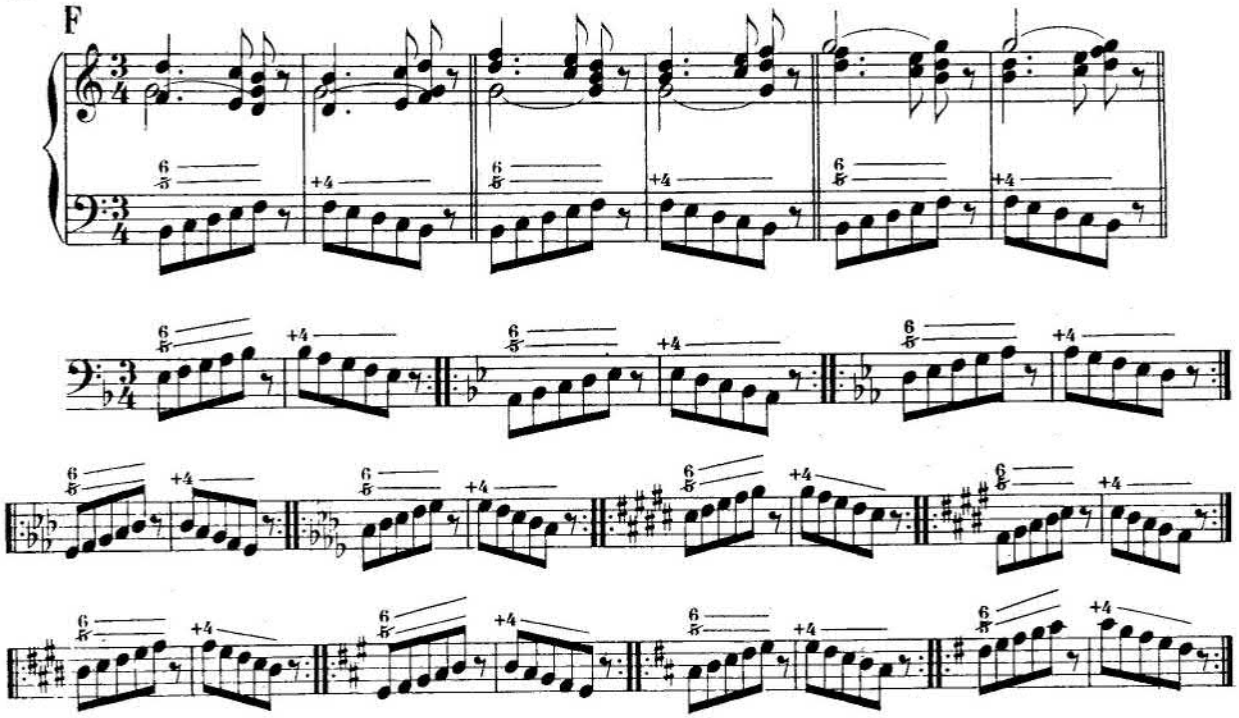
D



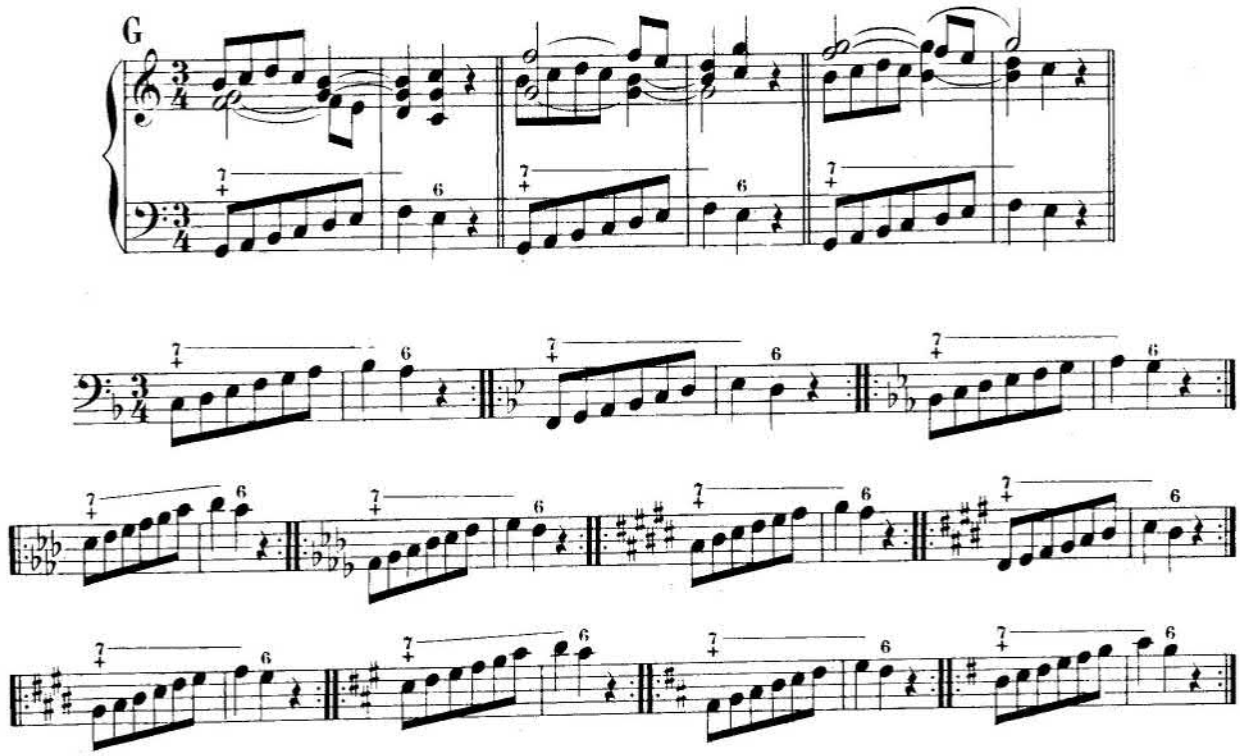
E



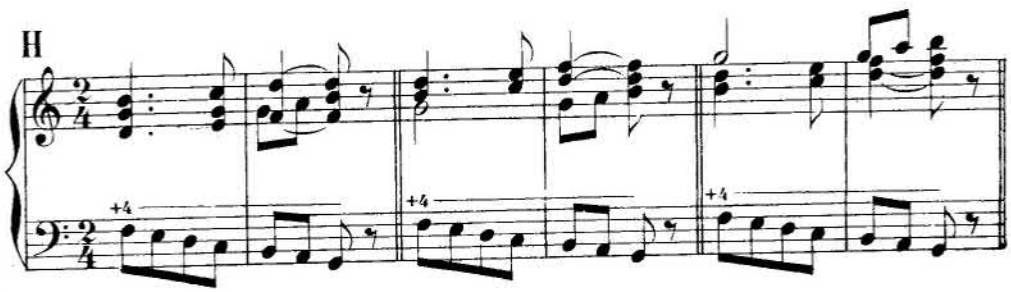
F

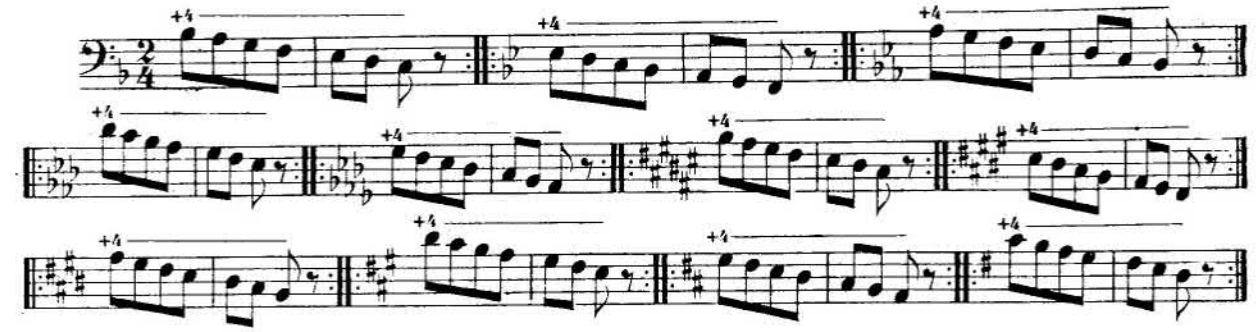


G



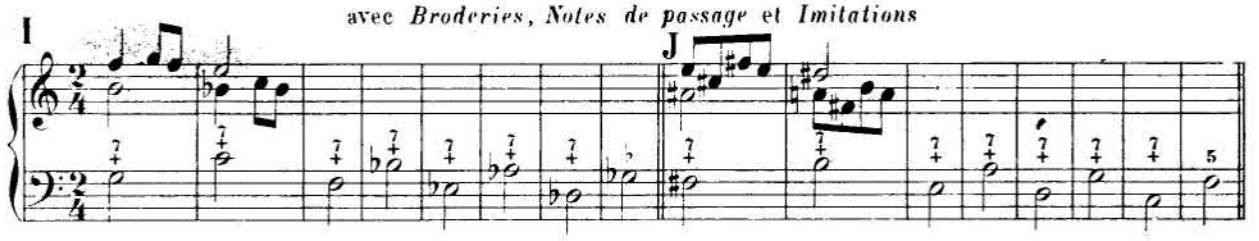
H

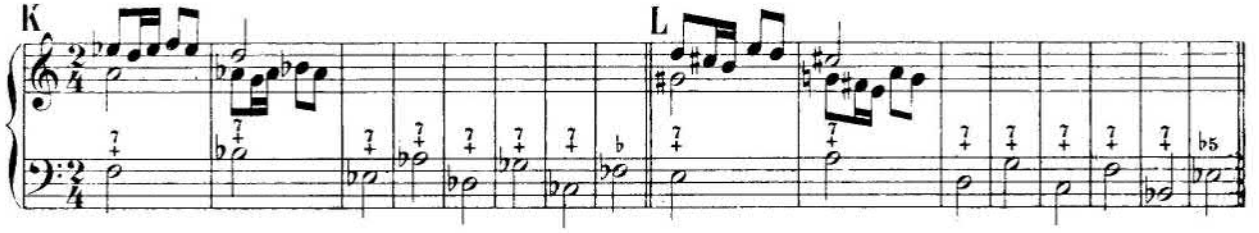


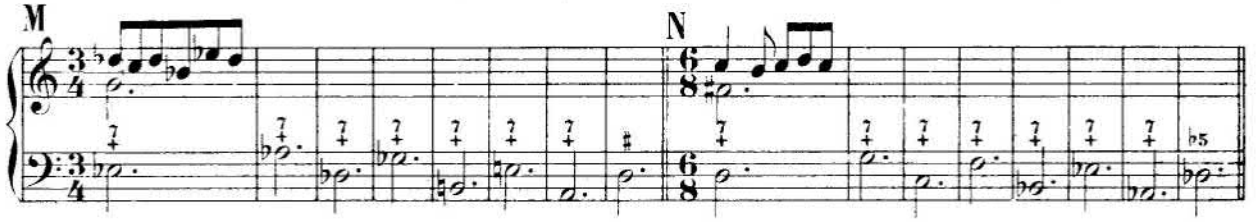


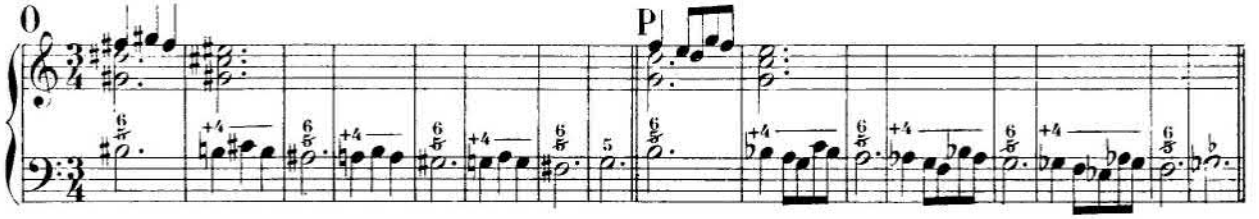
MARCHES D'HARMONIE

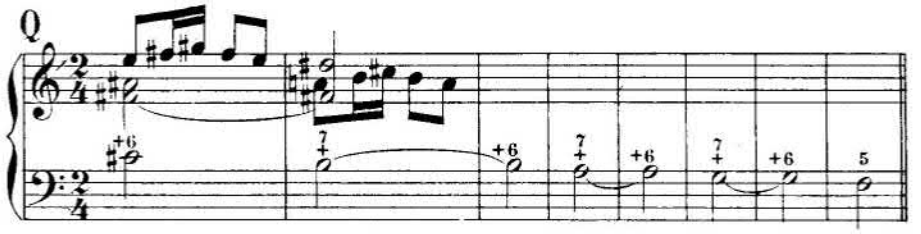
avec *Broderies, Notes de passage* et *Imitations*

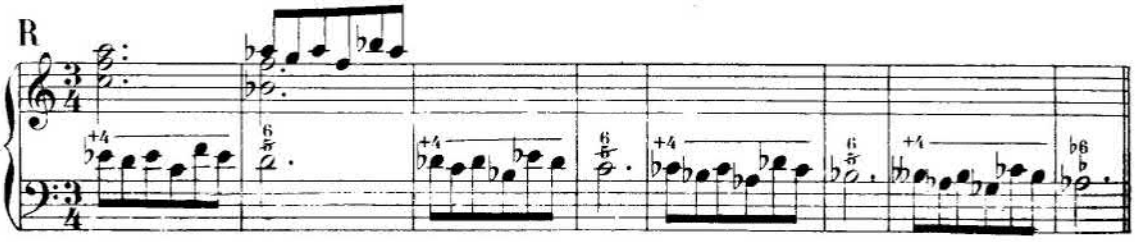


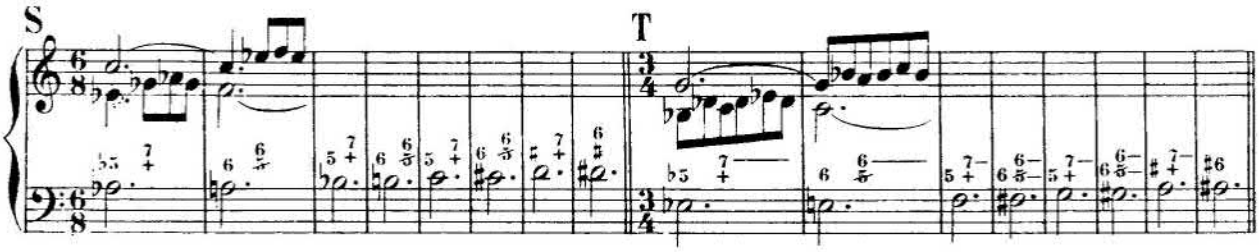


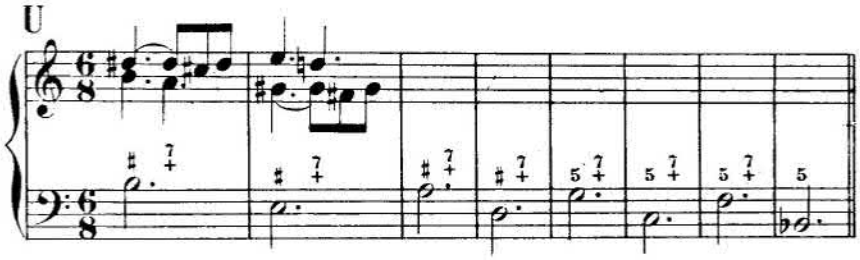


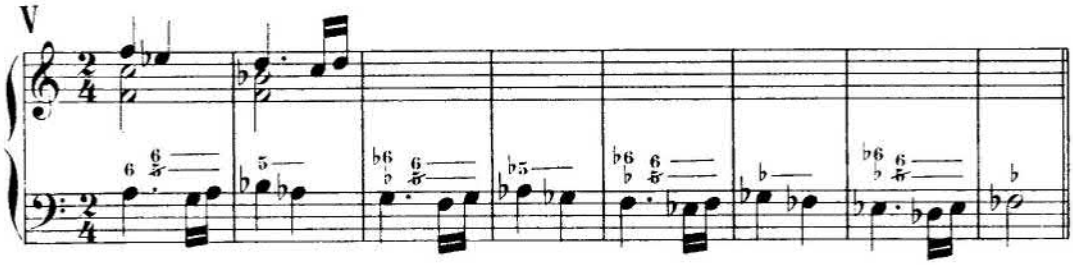






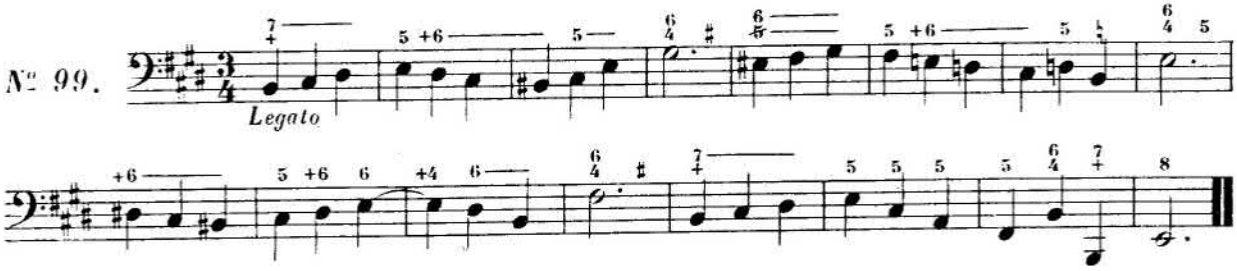


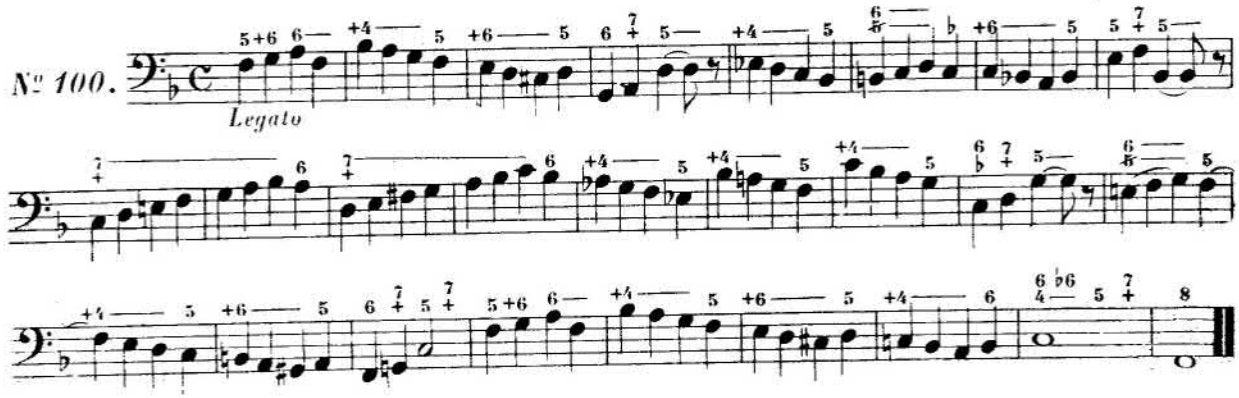




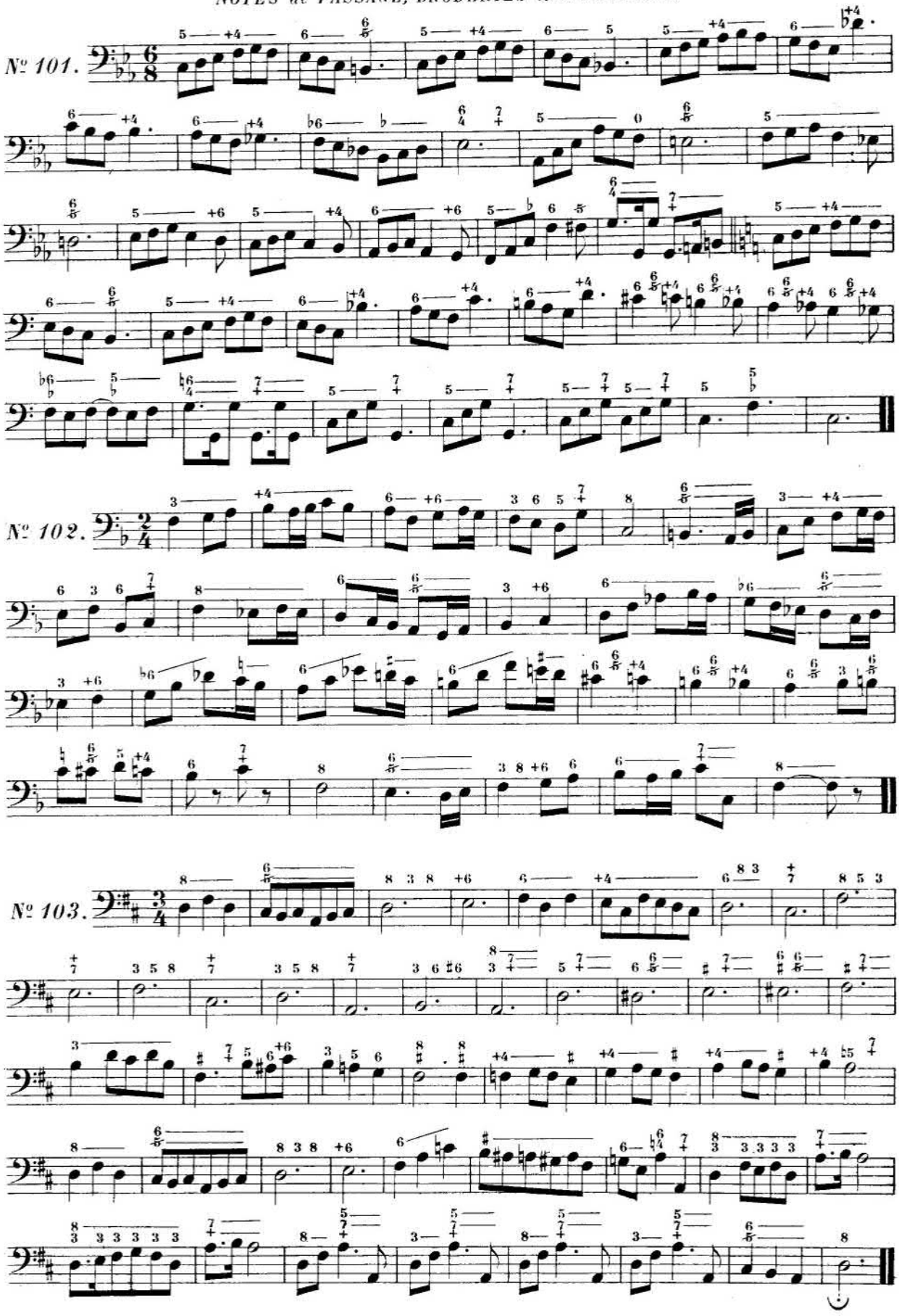
NOTES de PASSAGE et BRODERIES
appliquées à l'Accord de Septième de dominante
et à ses renversements

ÉCHANGES de NOTES avec NOTES de PASSAGE





NOTES de PASSAGE, BRODERIES et IMITATIONS



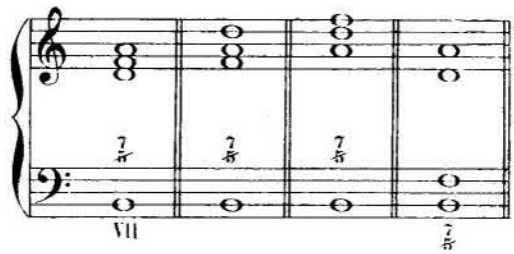
ACCORD de SEPTIÈME de SENSIBLE

(MODE MAJEUR)

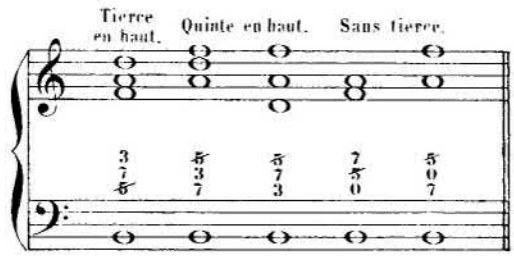
ÉTAT FONDAMENTAL

(V. notre Traité d'Harmonie, pages 246 et suivantes)

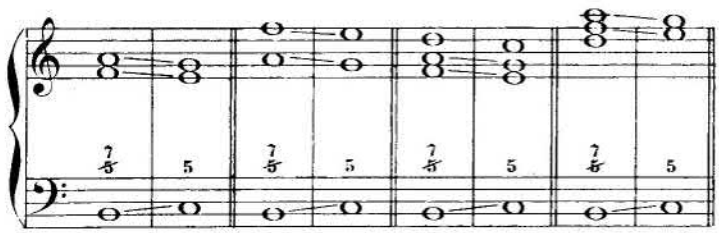
§ 33.— En général, on chiffre l'accord de *septième de sensible* par $\frac{7}{\flat 5}$ quelle que soit la position qu'on doive lui donner.



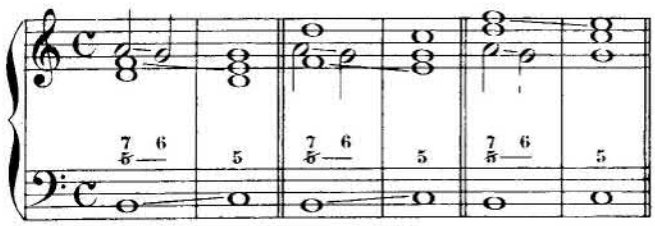
Mais, pour mieux préciser *certaines dispositions* de ses notes supérieures, on peut indiquer cet accord des diverses manières suivantes:



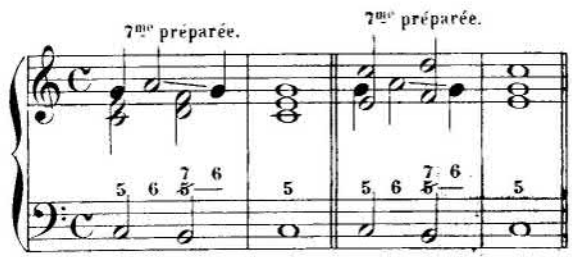
§ 34.— En *résolution naturelle*, la *basse* de l'accord de *septième de sensible* doit *monter d'un demi-ton*, la *quinte* et la *septième* doivent *descendre d'un degré*.



§ 35.— On peut faire la *résolution anticipée* de la *septième* sur la *sixte* (cela produit l'accord de *quinte diminuée et sixte*) avant d'arriver à l'*accord de tonique* sur lequel se résolvent les autres notes.



§ 36.— On *prépare* souvent la *septième*, car, bien que cette préparation ne soit pas nécessaire, elle *adoucit* beaucoup l'accord qui sans cela peut paraitre *dur*.



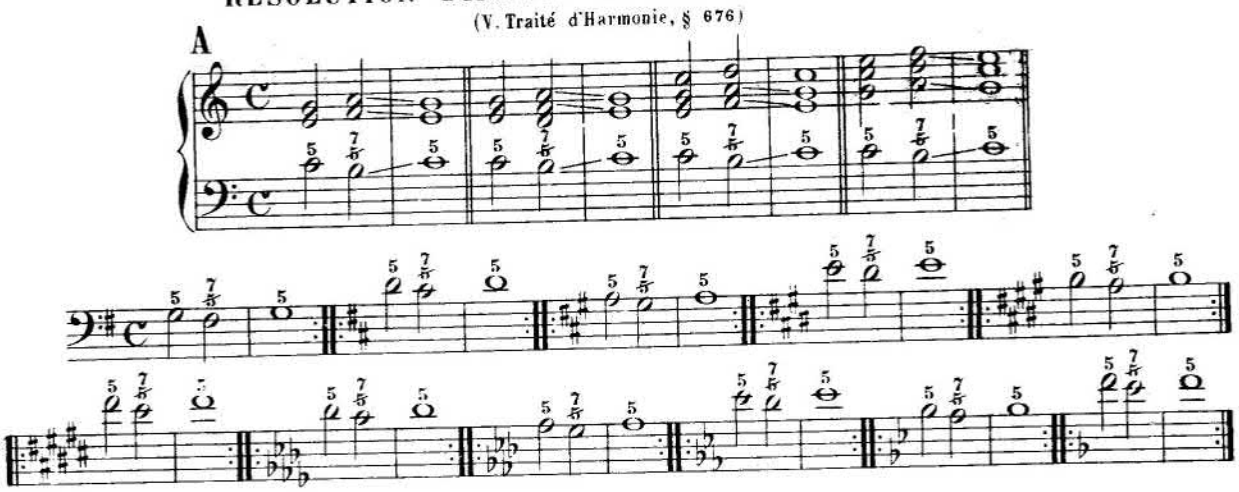
16me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS NATURELLES
de l'Accord de Septième de sensible

RÉSOLUTION DIRECTE sur l'ACCORD de TONIQUE

(V. Traité d'Harmonie, § 676)

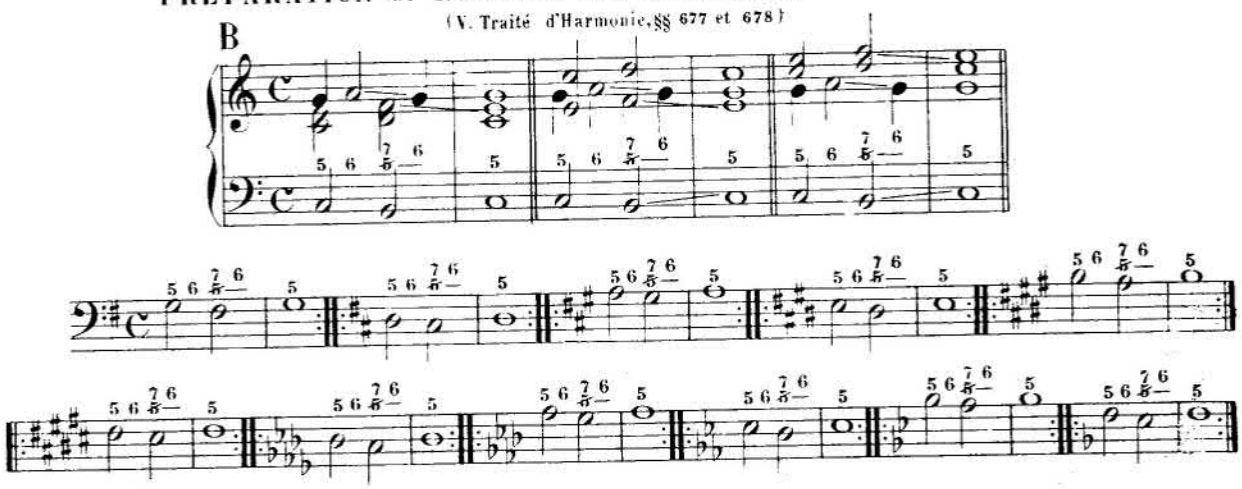
A



PRÉPARATION et RÉSOLUTION ANTICIPÉE de la SEPTIÈME

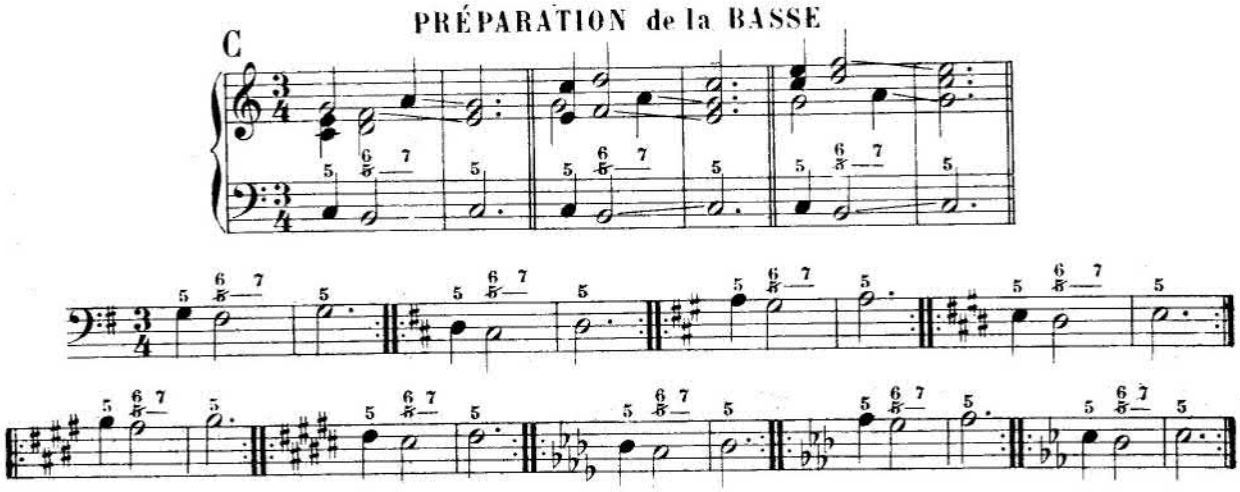
(V. Traité d'Harmonie, §§ 677 et 678)

B



PRÉPARATION de la BASSE

C



MARCHES D'HARMONIE

(à exécuter dans différents tons.)

D

E

F

LEÇONS

à exécuter dans *trois positions* différentes
et à transposer en différents tons

Nº 104.

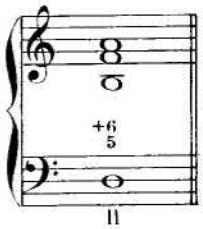
Nº 105.

ACCORD de QUINTE et SIXTE SENSIBLE

1er RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME de SENSIBLE

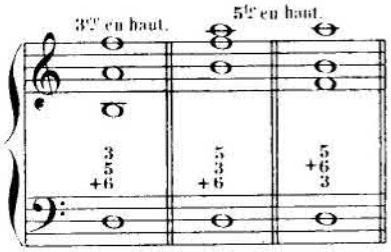
(V. Traité d'Harmonie, p. 248 et 249)

§ 37.— En général, on chiffre l'accord de quinte et sixte sensible par $^{+6}_{5}$

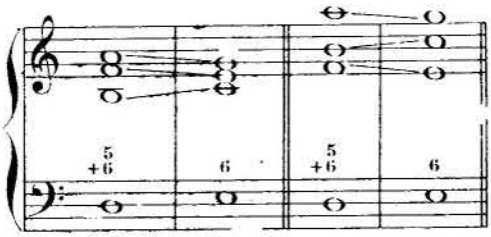


ou mieux encore par $^{5}_{+6}$ pour indiquer que la *quinte* doit être placée *au-dessus* de la *sixte*.

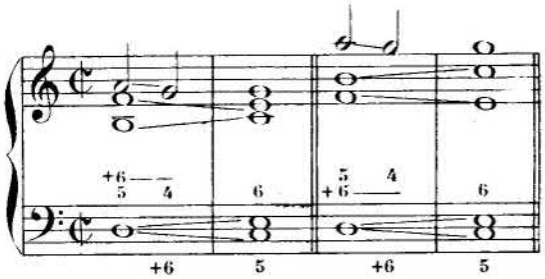
Voici d'autres manières de chiffrer cet accord:



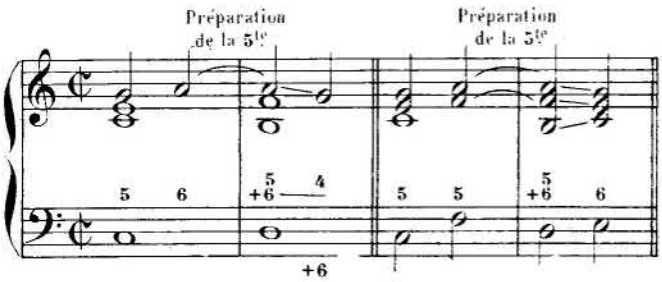
§ 38.— En *résolution naturelle*, la *tierce* et la *quinte* doivent *descendre* d'un degré; la *sixte* doit *monter* d'un demi-ton.



§ 39.— On peut faire la *résolution anticipée* de la *quinte* sur la *quarte* (cela produit l'accord de *sixte sensible*) avant d'arriver à l'*accord de tonique* ou à son *premier renversement* sur l'un desquels se résolvent la *tierce* et la *sixte*.



§ 40.— On *prépare* souvent la *quinte*, bien que cette préparation ne soit pas nécessaire.

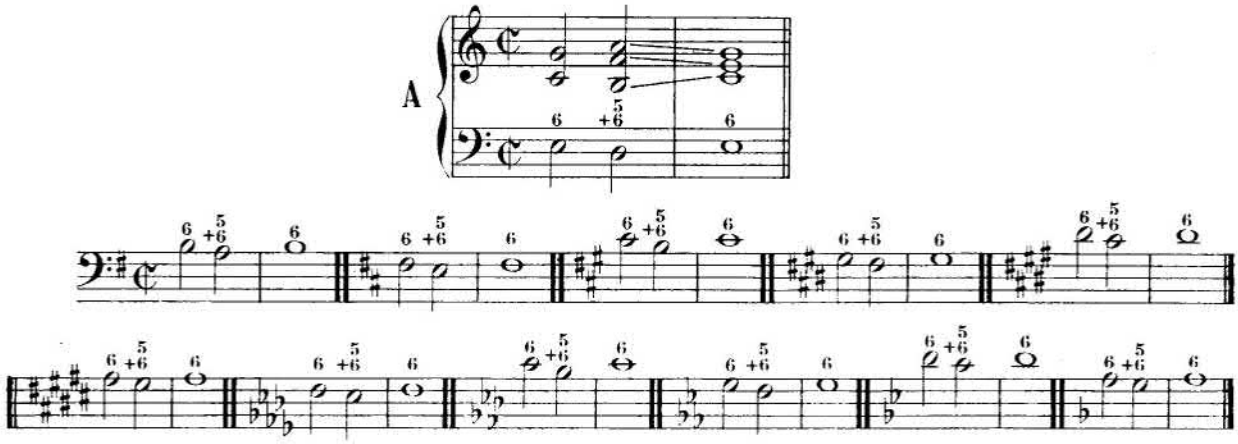


17me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS NATURELLES
de l'Accord de Quinte et Sixte sensible

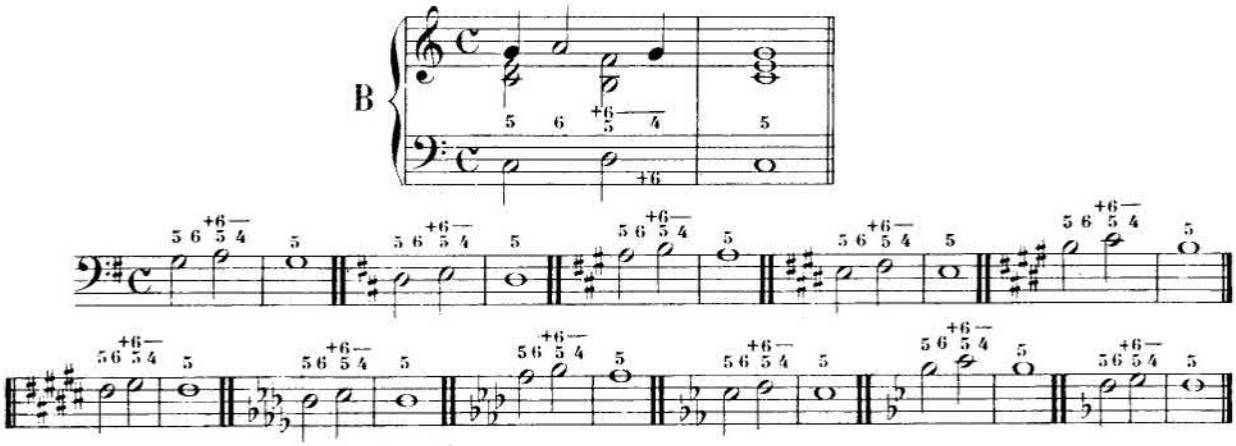
RÉSOLUTION DIRECTE sur l'ACCORD de SIXTE du 3me DEGRÉ

(V. Traité d'Harmonie, § 687)

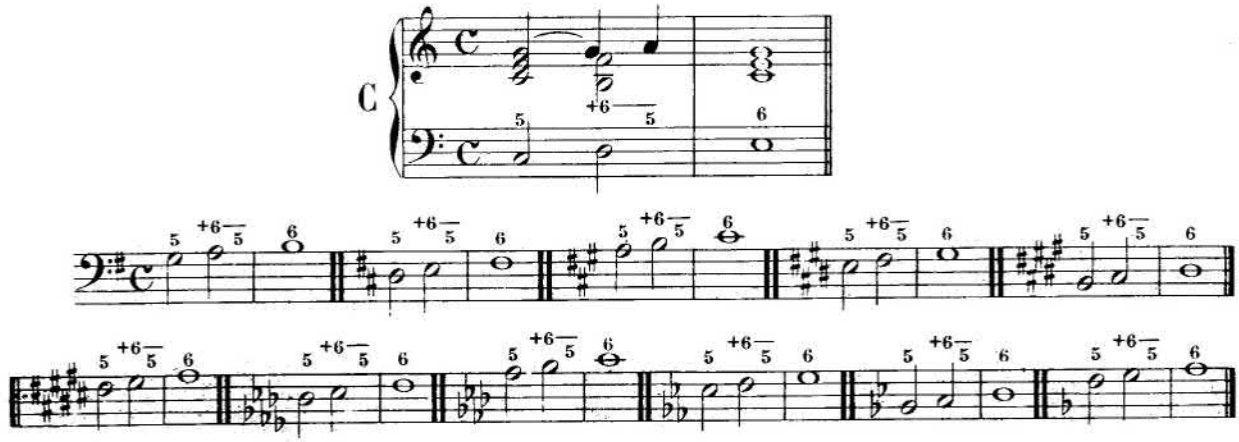


PRÉPARATION et RÉSOLUTION ANTICIPÉE de la QUINTE

(V. Traité d'Harmonie, § 687)



PRÉPARATION de la SIXTE



MARCHES D'HARMONIE

(à transposer en *différents tons*)

D

E

LECONS

à executer en *position libre* et *différents tons*

Nº 106.

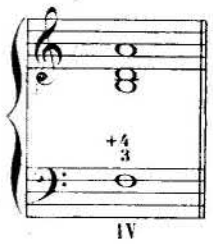
Nº 107.

ACCORD de TRITON et TIERCE MAJEURE

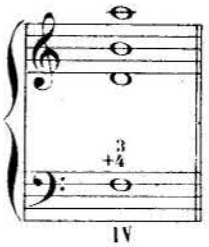
2me RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME de SENSIBLE

(V. Traité d'Harmonie, p. 250 et 251).

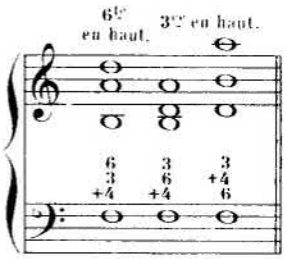
§ 41.—En général, on chiffre l'accord de *triton* et *tierce majeure* par $^{+4}_{3}$



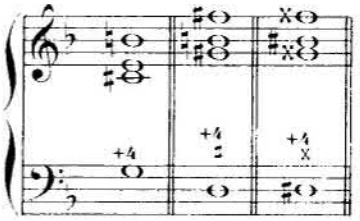
ou, mieux encore, par $^{3}_{+4}$ pour indiquer que la *tierce* doit être placée au dessus de la *quarte*.



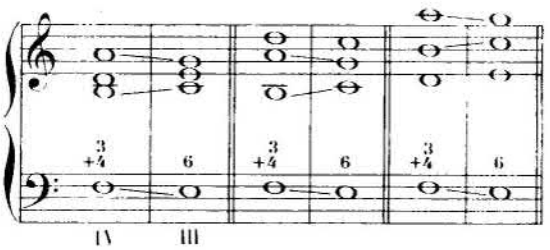
Voici d'autres manières de chiffrer cet accord:



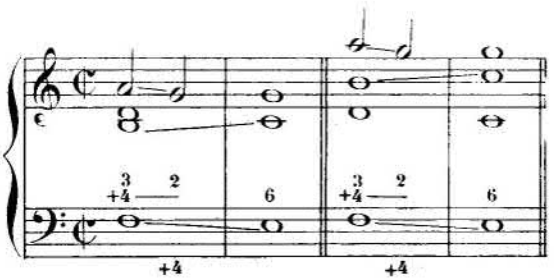
Si, pour obtenir la *tierce majeure* on est obligé d'avoir recours à un signe accidentel (♮, ♯ ou x) on met cet *accident* à la place du 3.



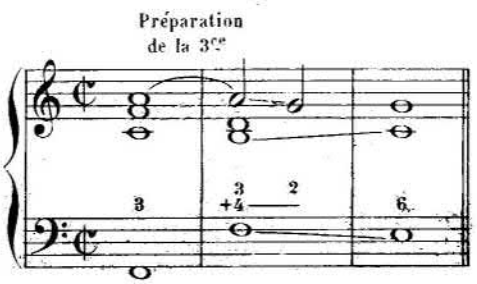
§ 42.— En *résolution naturelle*, la *basse* et la *tierce* doivent *descendre* d'un degré; la *quarte* doit *monter* d'un demi-ton.



§ 43.— On peut faire la *résolution anticipée* de la *tierce* sur la *seconde* (cela produit l'accord de *triton*) avant d'arriver à l'accord de *sixte* de la *médiante* sur lequel se résolvent la *basse* et la *quarte*.



§ 44.— On prépare quelquefois la *tierce*, bien que cette préparation ne soit nullement nécessaire.

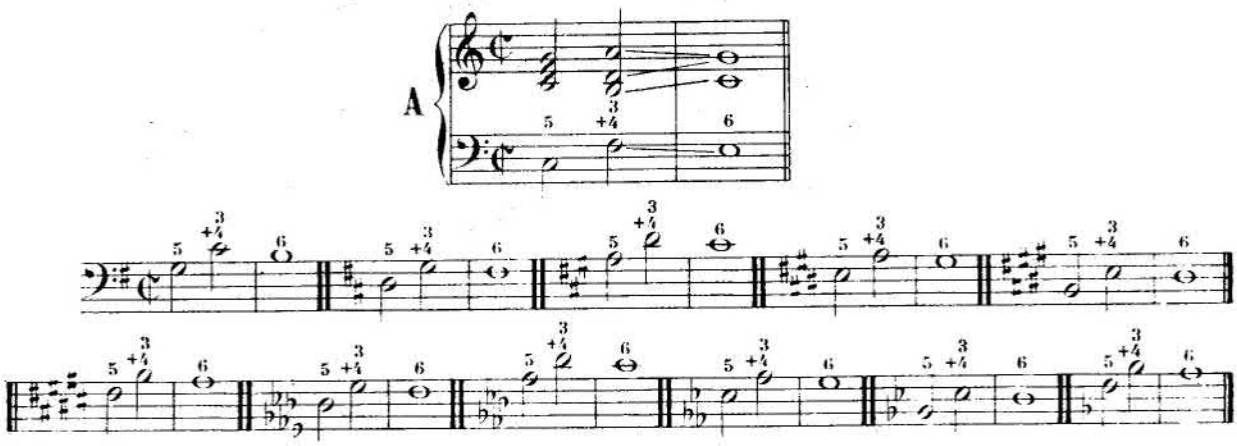


18me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS NATURELLES
de l'Accord de Triton et Tierce majeure

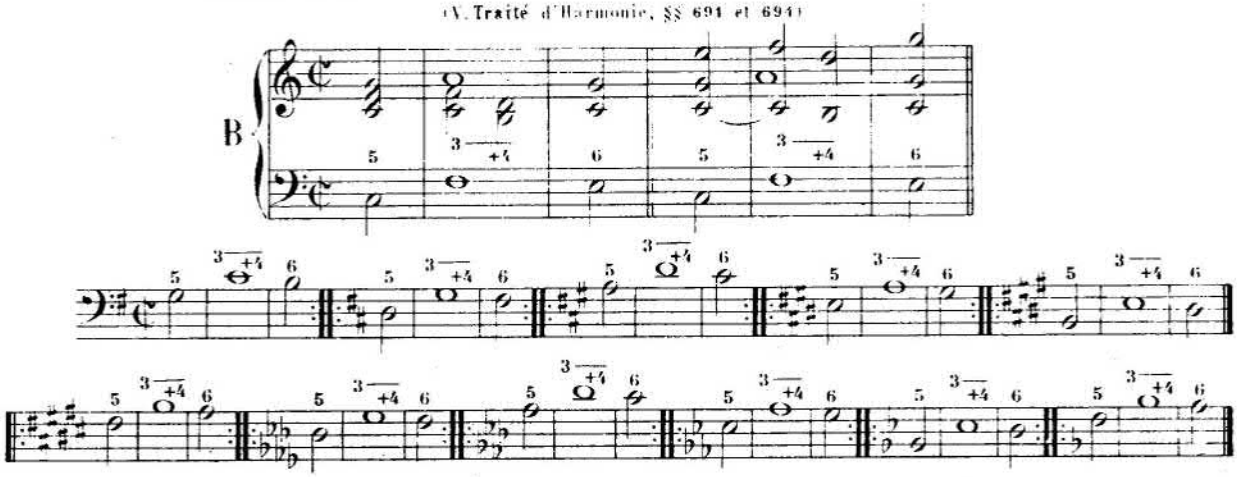
RÉSOLUTION DIRECTE sur l'ACCORD de SIXTE de la MÉDIANTE

(V. Traité d'Harmonie, § 694)



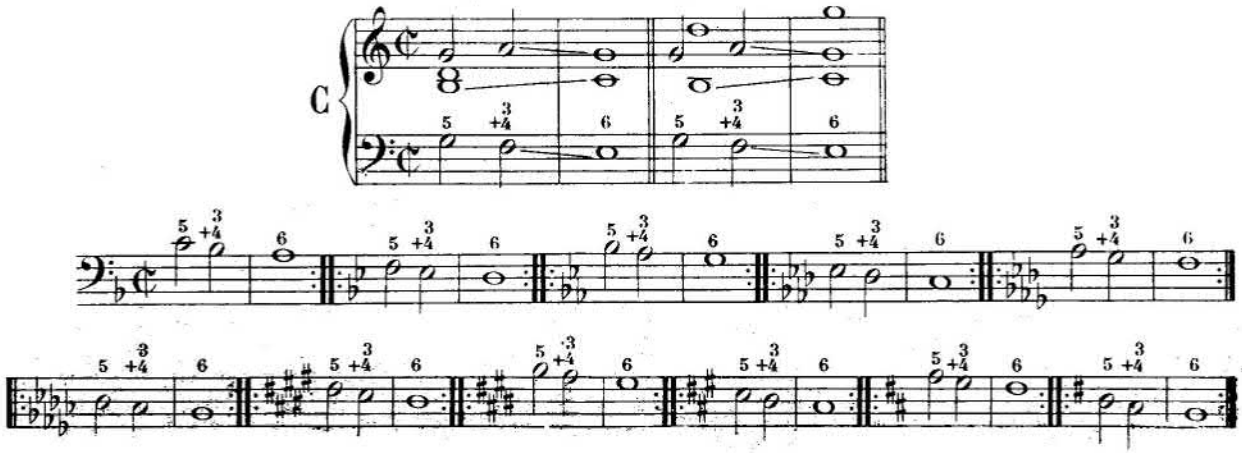
PRÉPARATION et RÉSOLUTION ANTICIPÉE de la TIERCE

(V. Traité d'Harmonie, §§ 691 et 694)



PRÉPARATION de la QUARTE

(V. Traité d'Harmonie, § 691)



MARCHES D'HARMONIE

(à exécuter dans les tons marqués)

D

E

LEÇONS

à exécuter en *position libre* et en *différents tons*

Nº 108.

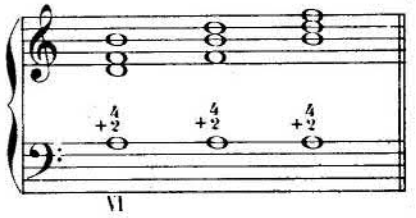
Nº 109.

ACCORD de SECONDE SENSIBLE

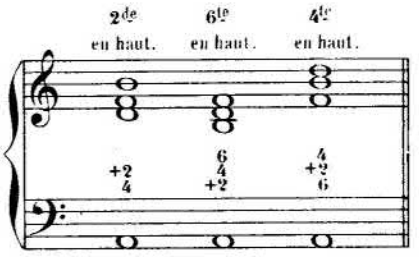
3me RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME de SENSIBLE

(V. Traité d'Harmonie, p. 252 et 253)

§ **45.**—En général, on chiffre l'accord de *seconde sensible* par $^{4}_{+2}$ quelle que soit sa position.

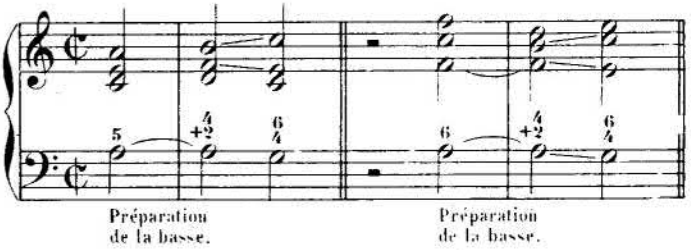


Voici d'autres manières de chiffrer cet accord:



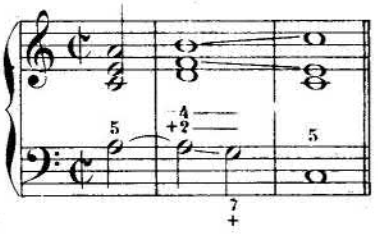
La *basse* de l'accord de *seconde sensible* doit être *préparée* (§§ 696 et 697 du Traité d'Harmonie.)

§ **46.**— En *résolution naturelle*, la *basse* et la *sixte* doivent *descendre* d'un degré; la *seconde* doit *monter* d'un demi-ton.

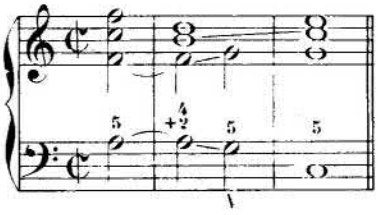


§ **47.**— Dans ce 3me renversement la *résolution anticipée* de la *dissonance* placée à la basse est *fort usitée*.

on passe, alors, par l'accord de septième de *dominante*



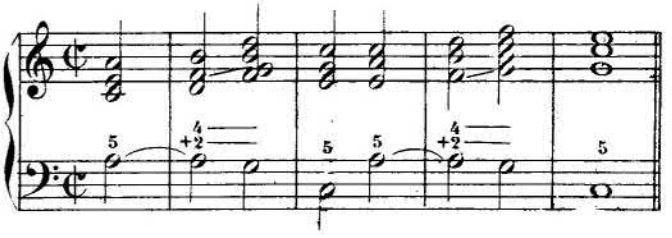
ou par l'*accord parfait* du 5me degré



avant d'arriver à l'*accord de tonique*.

Dans le premier cas, la *seconde* et la *sixte* de l'accord de seconde sensible peuvent ne se résoudre que sur l'accord de tonique. Dans le second cas, la *sixte* de l'accorde de seconde *monte*, par exception, sur la *basse doublée* de l'accord du 5me degré; la *note sensible* se résout ensuite sur la *tonique*.

§ **48.**—On peut, également, faire *monter* la *sixte* de l'accord de seconde sensible sur l'*octave de la dominante*, lorsque celle-ci porte l'accord de *septième*.



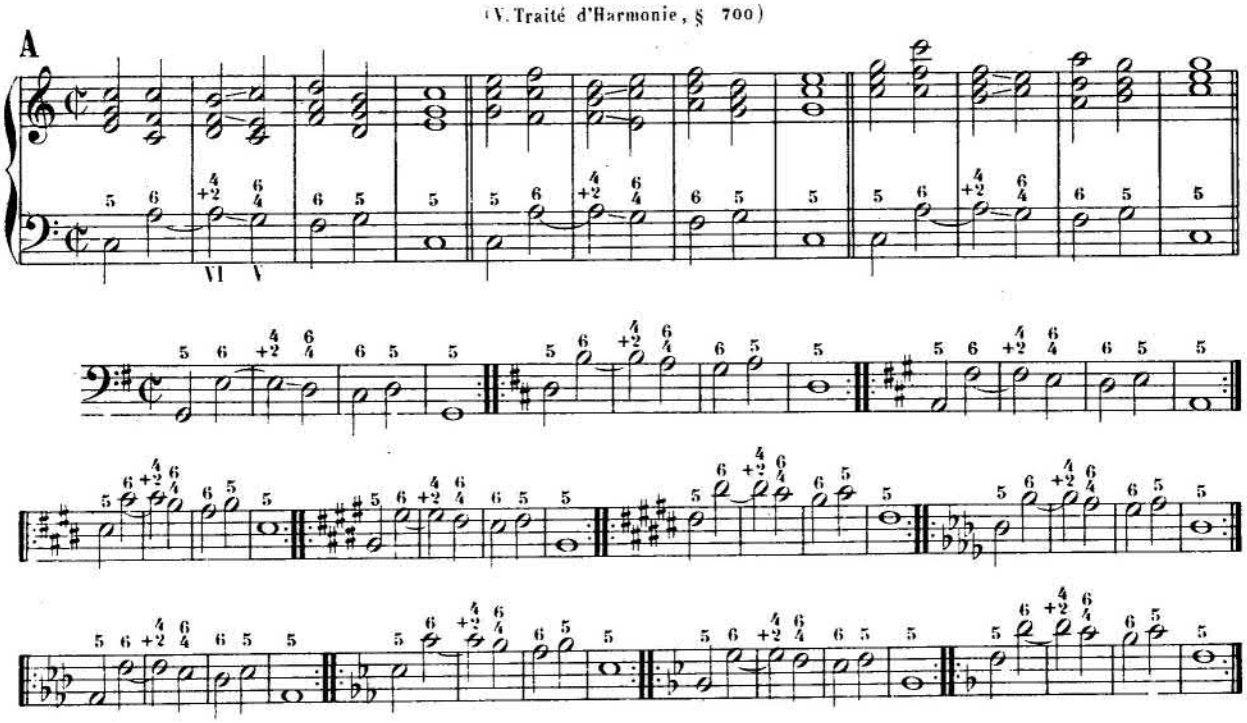
19me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS NATURELLES
de l'Accord de Seconde sensible

SECONDE SENSIBLE
se résolvant sur l'Accord de Quarte et Sixte de la Dominante

(V. Traité d'Harmonie, § 700)

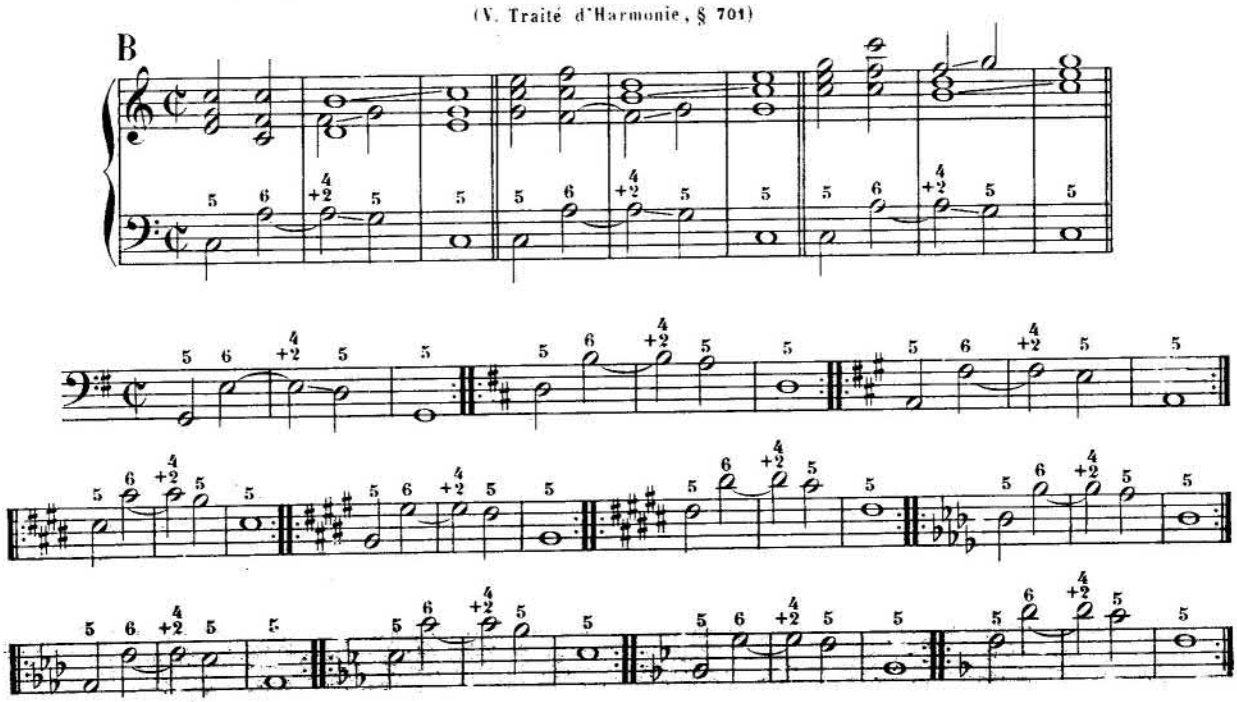
A



RÉSOLUTION sur l'ACCORD PARFAIT du 5me DEGRÉ

(V. Traité d'Harmonie, § 701)

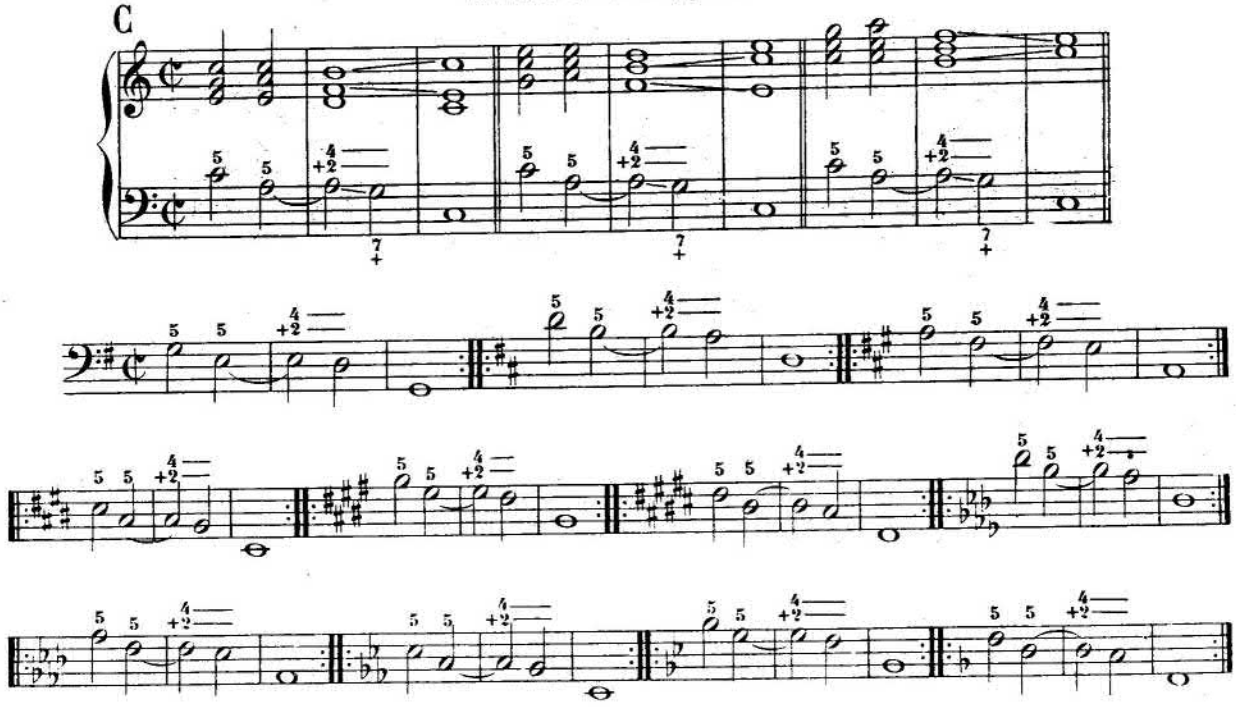
B



RÉSOLUTION sur la SEPTIÈME de DOMINANTE

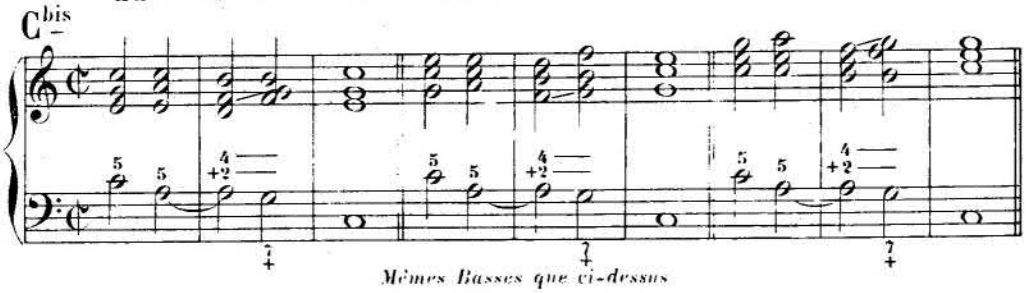
(V. Traité d'Harmonie, § 701)

C



En DOUBLANT la BASSE de l'ACCORD de SEPTIÈME

C bis

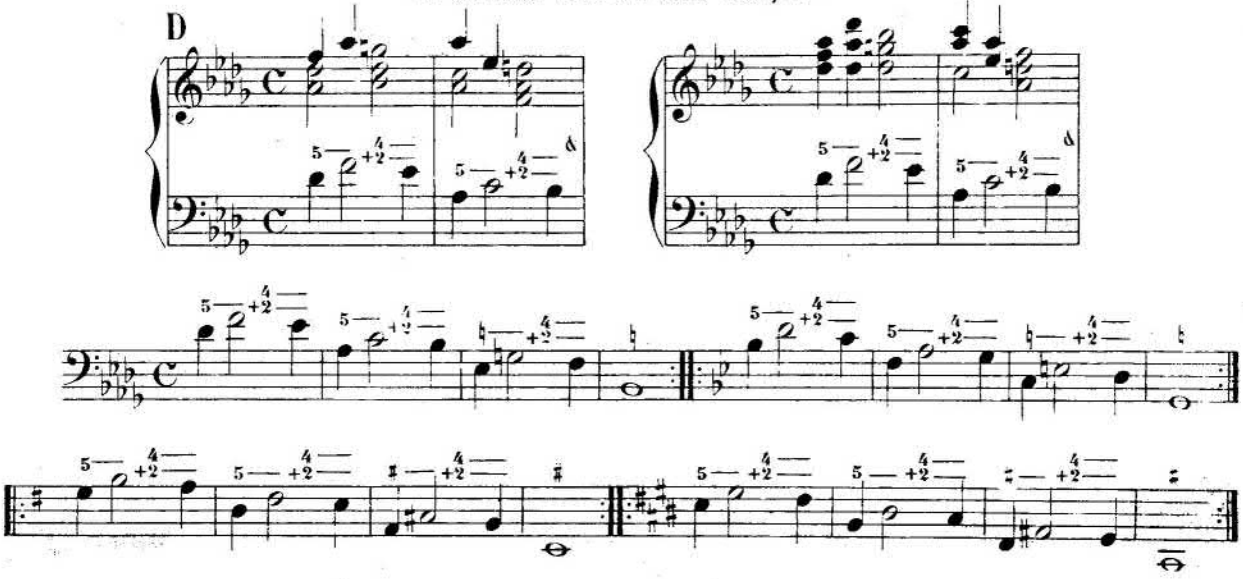


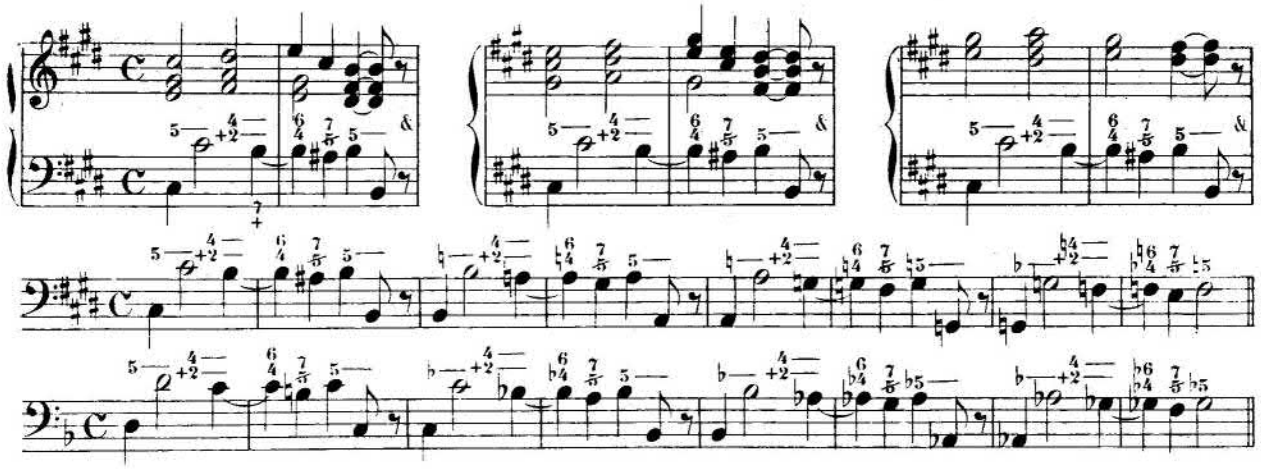
Mêmes Basses que ci-dessus

MARCHES D'HARMONIE

(à exécuter dans les *tons marqués*)

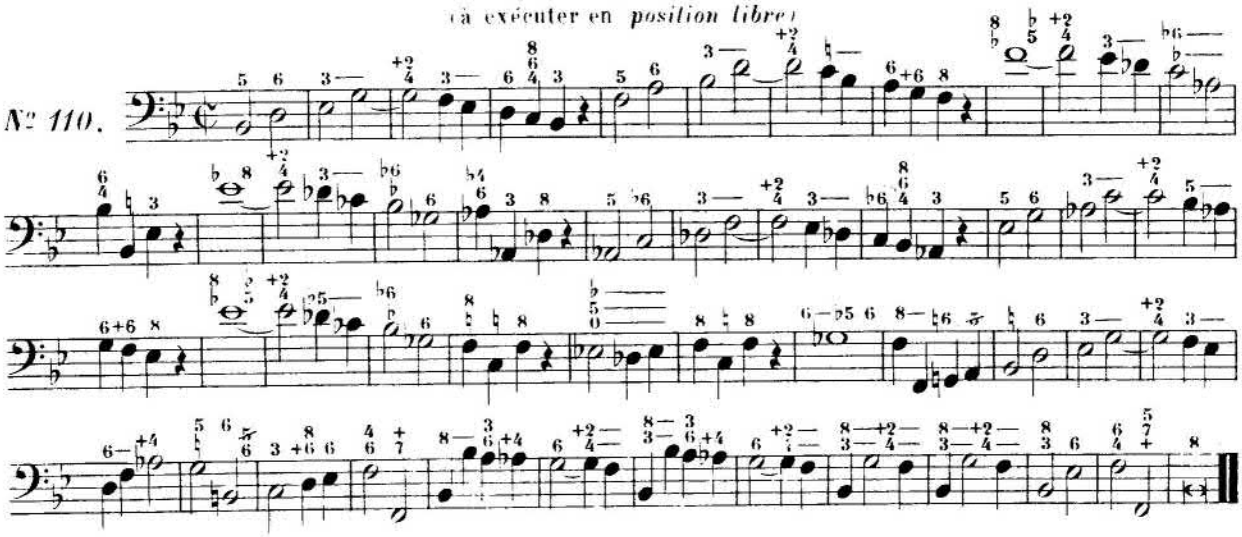
D





LEÇON

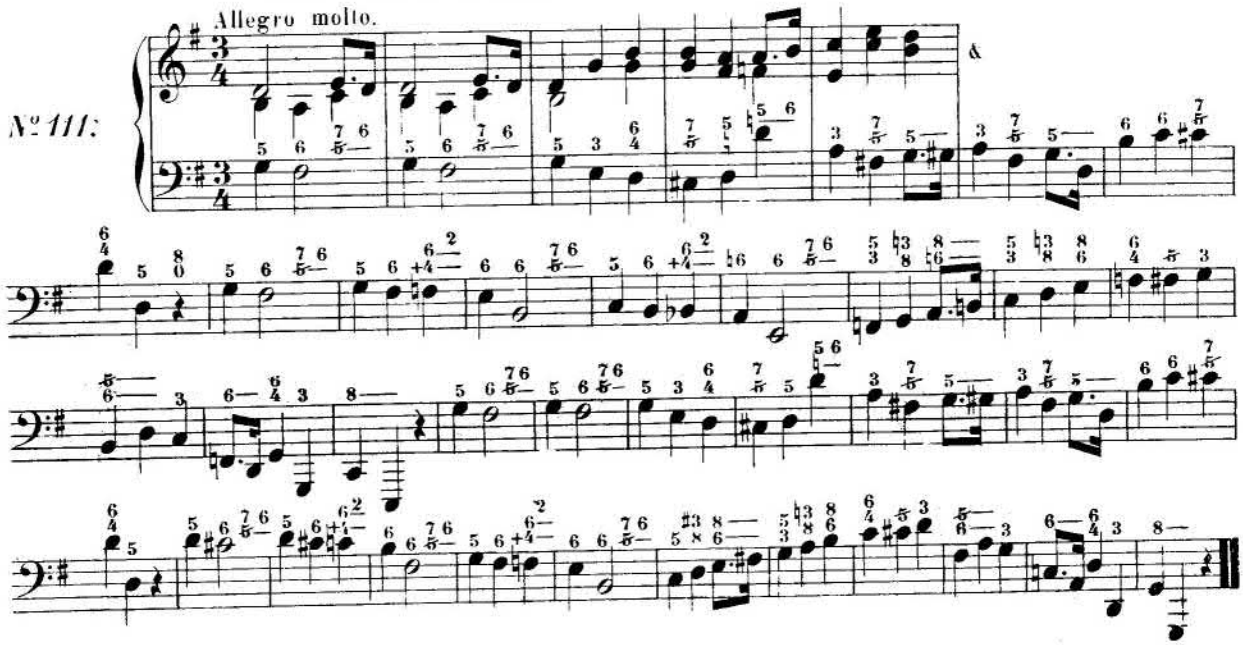
(à exécuter en *position libre*)



LEÇONS DIFFICILES

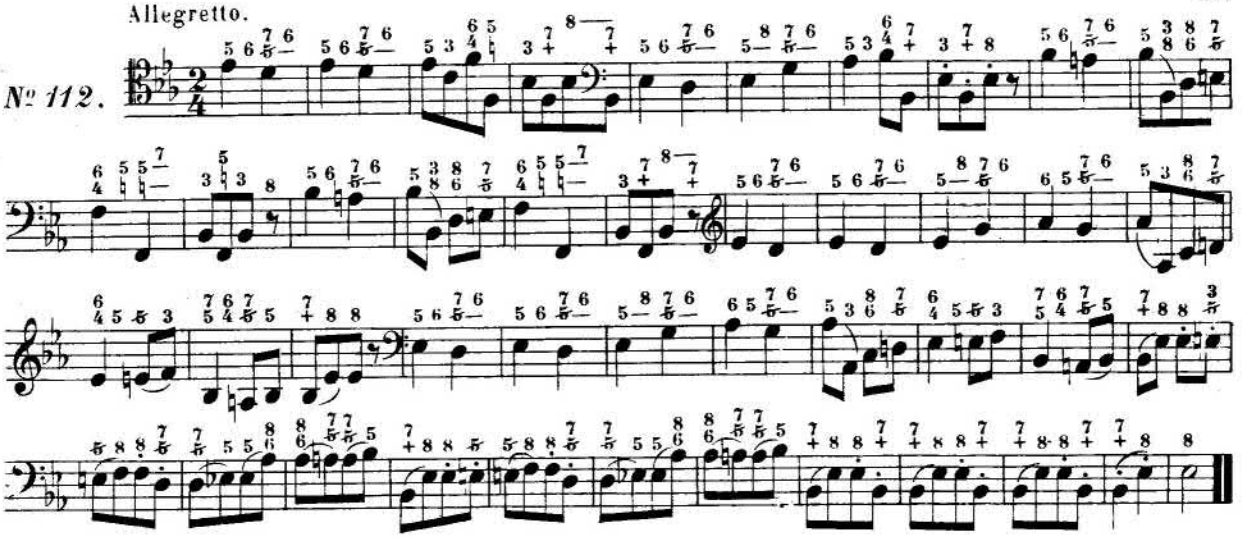
servant de Résumés aux Exercices et aux Leçons qui précèdent

ACCORD de SEPTIÈME de SENSIBLE FONDAMENTAL



Allegretto.

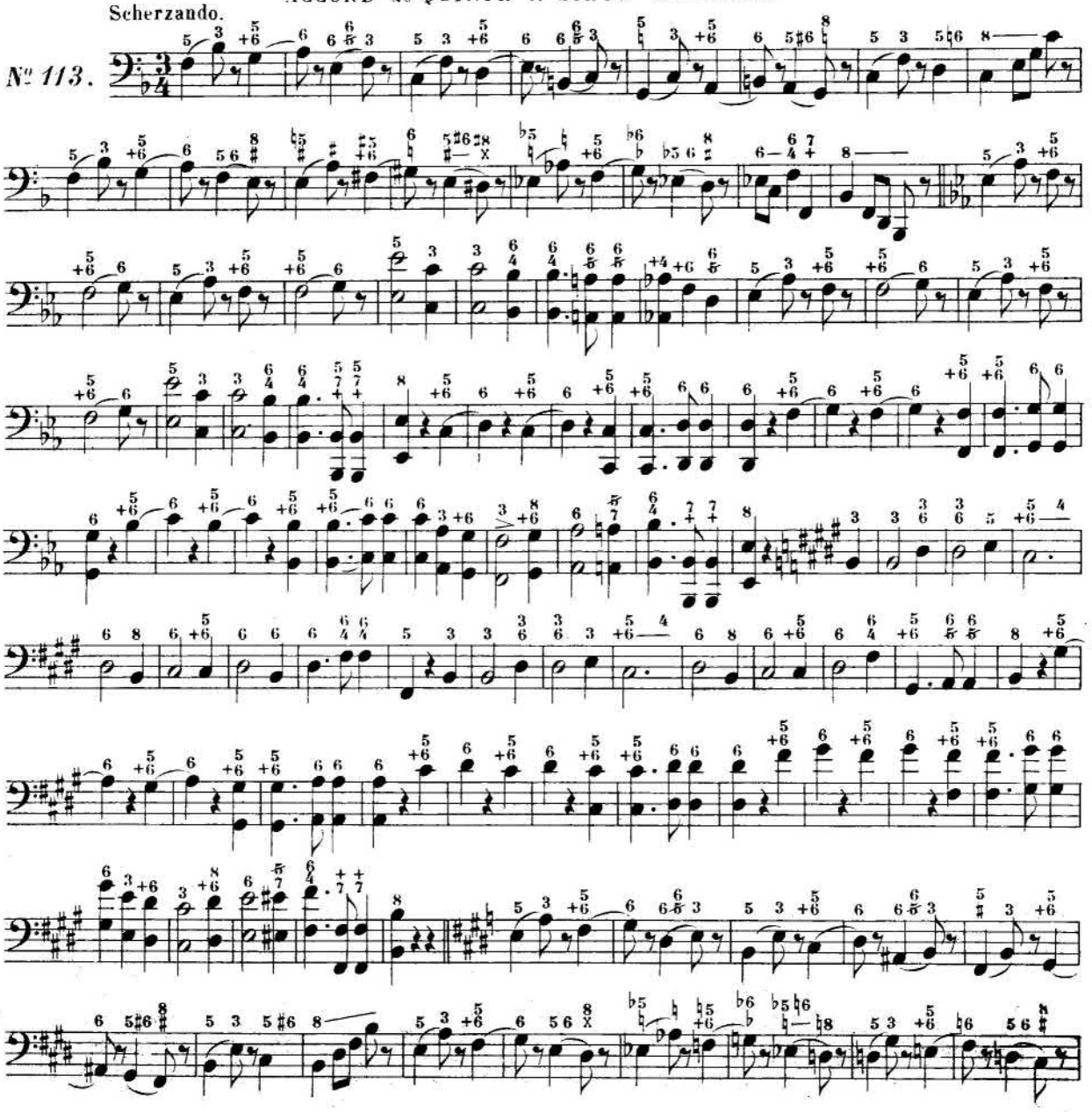
№ 112.



ACCORD de QUINTE et SIXTE SENSIBLE

Scherzando.

№ 113.



ACCORD de TRITON et TIERCE MAJEURE

Andante.

Nº 114.

ACCORD de SECONDE SENSIBLE

Moderato.

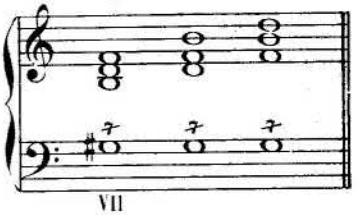
N° 115.

ACCORD de SEPTIÈME DIMINUÉE

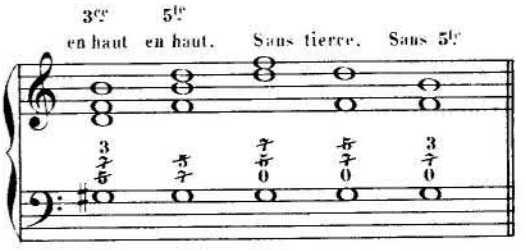
ÉTAT FONDAMENTAL

(Voir notre Traité d'Harmonie, pages 246 et suivantes)

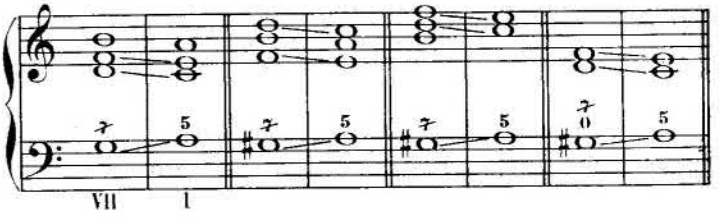
§ 49.—L'accord de *septième diminuée* se chiffre, généralement, par 7 quelle que soit sa position.



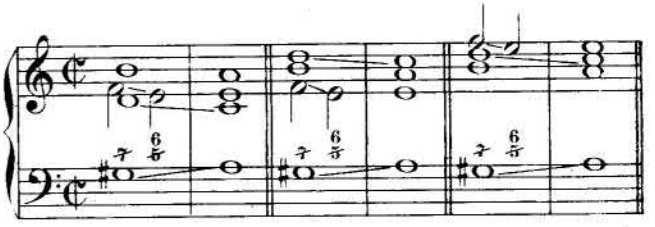
Mais, pour mieux préciser *certaines dispositions* de ses notes supérieures, on peut chiffrer cet accord des diverses manières suivantes:



§ 50.— En *résolution naturelle*, la *basse* de l'accord de *septième diminuée* doit monter d'*un demi-ton*, la *quinte* et la *septième* doivent *descendre* d'*un degré*.



§ 51.—On peut faire la *résolution antipée* de la *septième* sur la *sixte* (cela produit l'accord de *quinte diminuée et sixte*) avant d'arriver à l'*accord de tonique* sur lequel se résolvent la *basse* et la *quinte*.



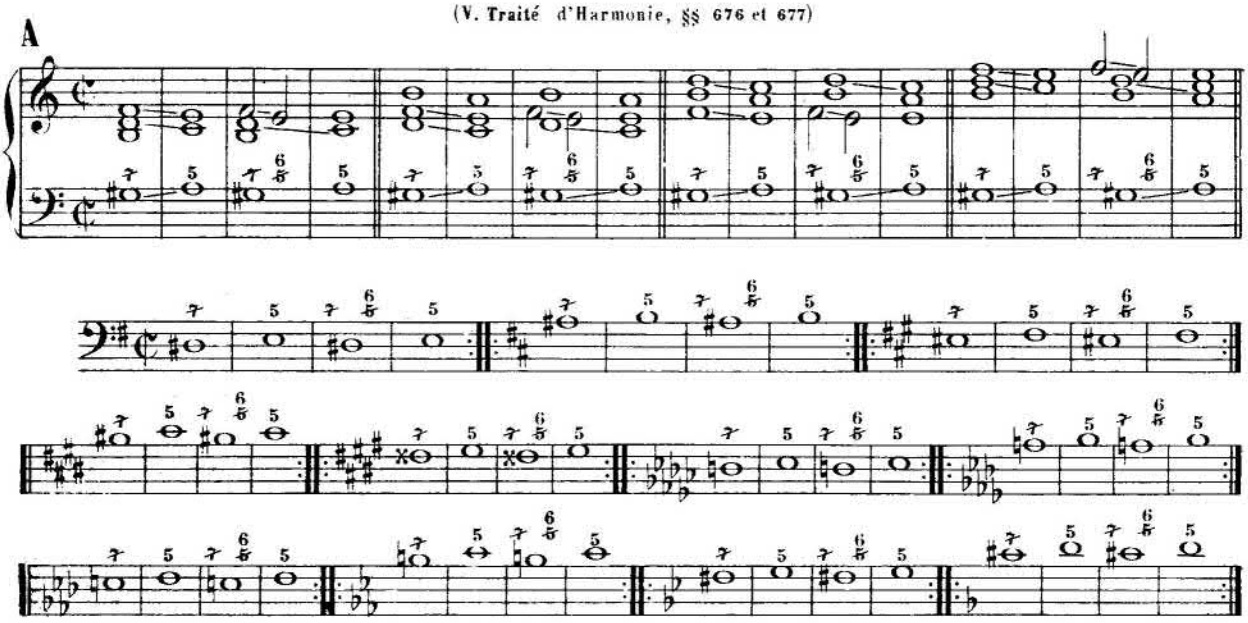
20me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS NATURELLES
de l'Accord de Septième diminuée

RÉSOLUTION DIRECTE sur l'ACCORD de TONIQUE
et
RÉSOLUTION ANTICIPÉE de la SEPTIÈME

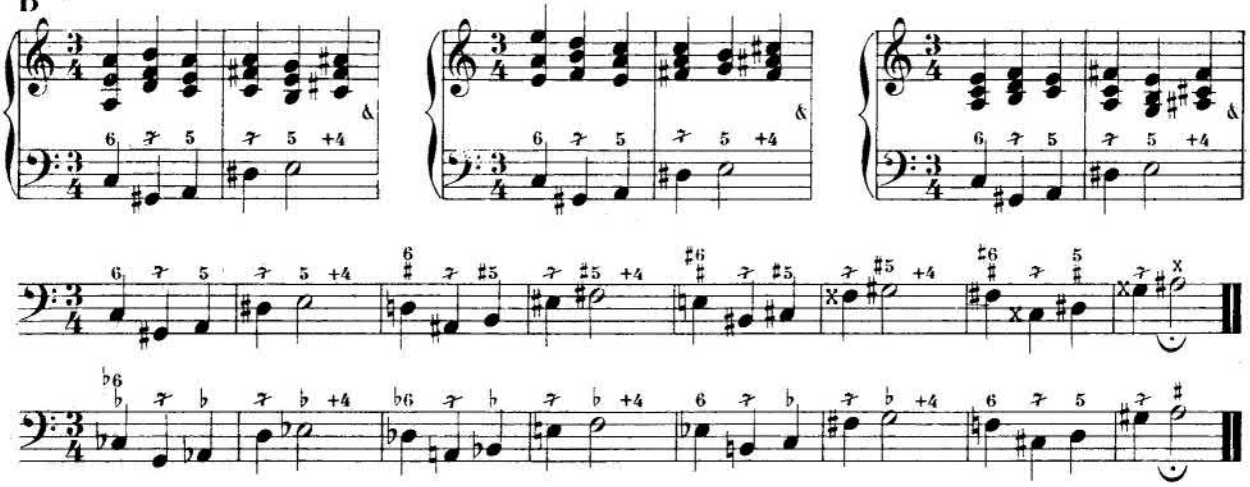
(V. Traité d'Harmonie, §§ 676 et 677)

A

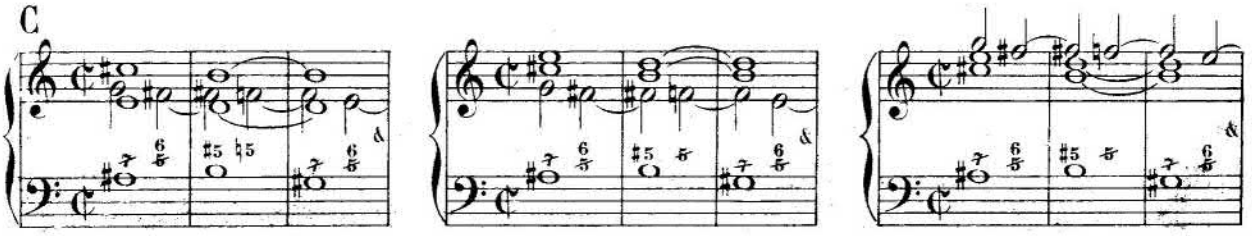


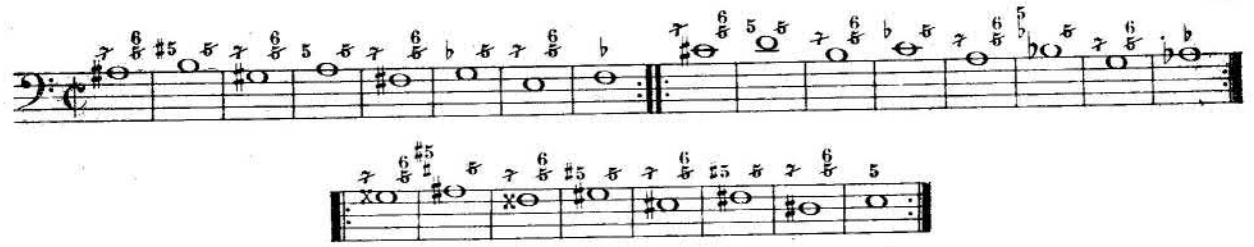
MARCHES D'HARMONIE

B

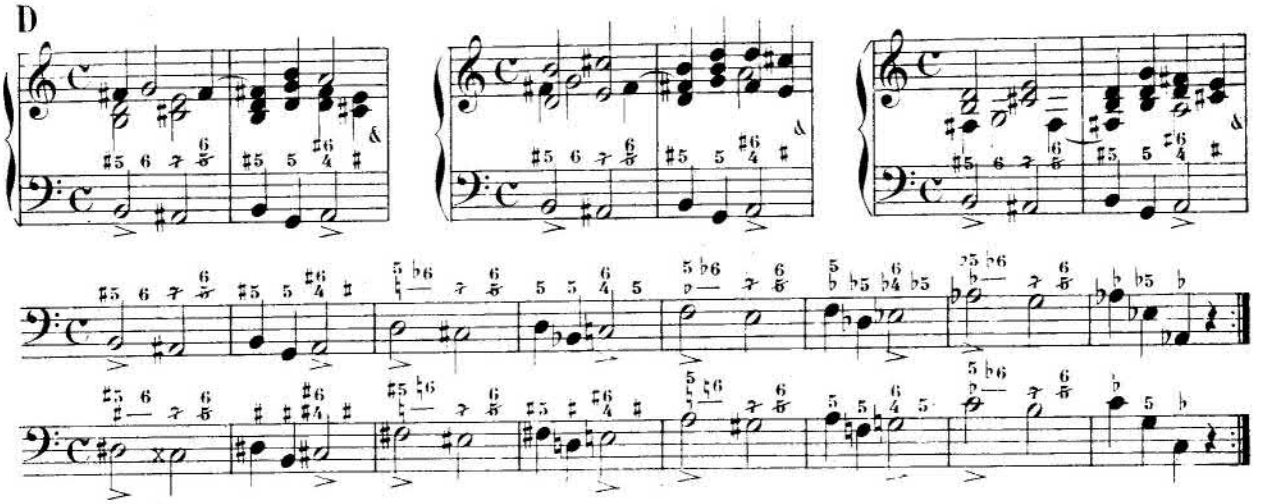


C

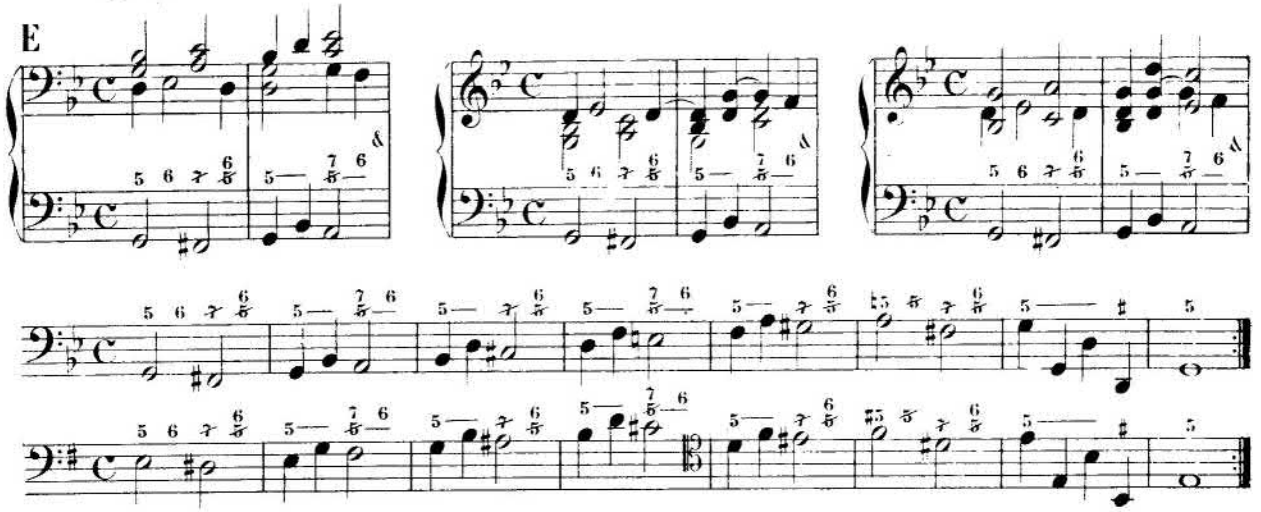




D



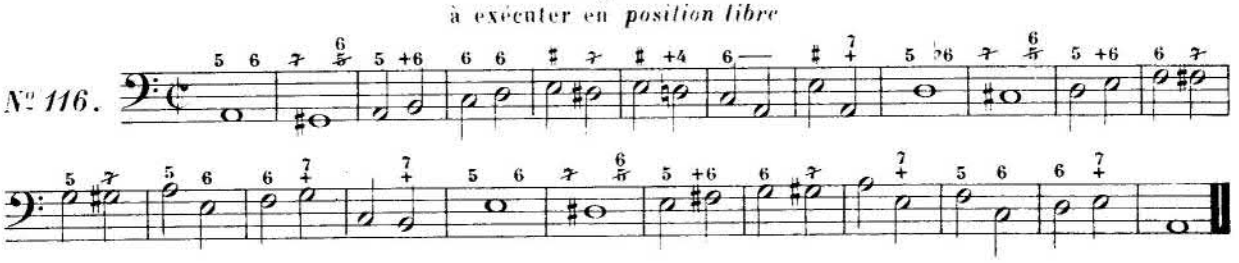
E



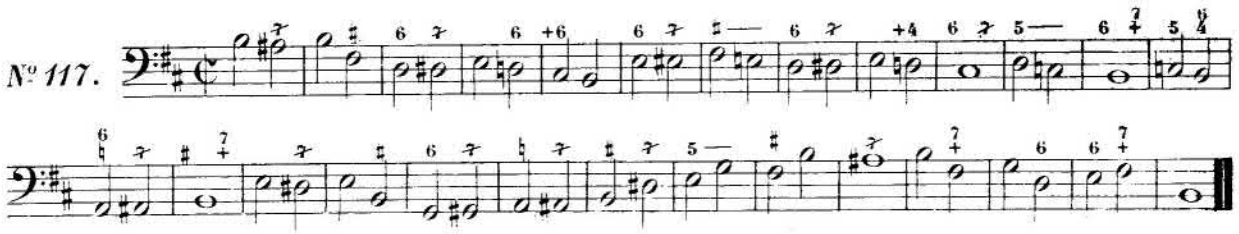
LEÇONS

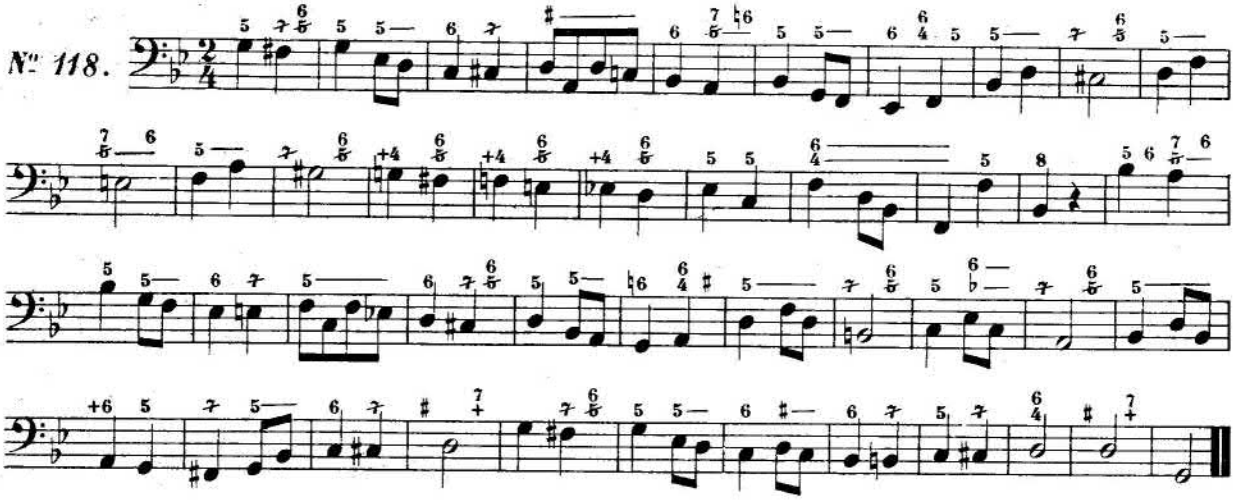
à exécuter en *position libre*

N° 116.



N° 117.



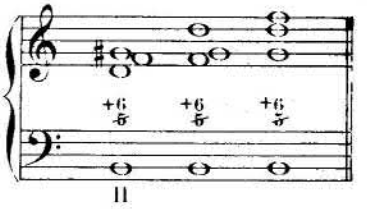


ACCORD de QUINTE DIMINUÉE et SIXTE SENSIBLE

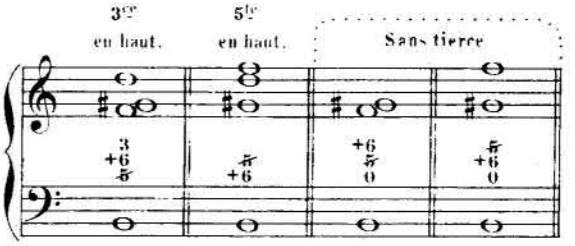
1er RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME DIMINUÉE

(V. Traité d'Harmonie, p. 248 et 249)

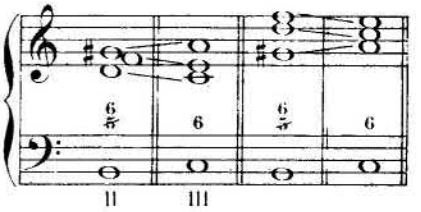
§ **52.**— En général, on chiffre l'accord de *quinte diminuée et sixte* par $^{+6}_{5}$ quelle que soit sa position.



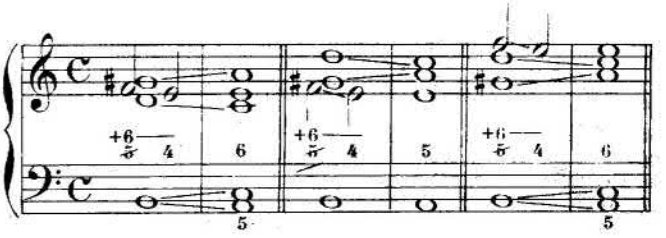
Voici d'autres manières de chiffrer cet accord:



§ **53.**— En *résolution naturelle*, la *tierce* et la *quinte* doivent *descendre* d'un degre; la *sixte* doit *monter* d'un demi-ton.



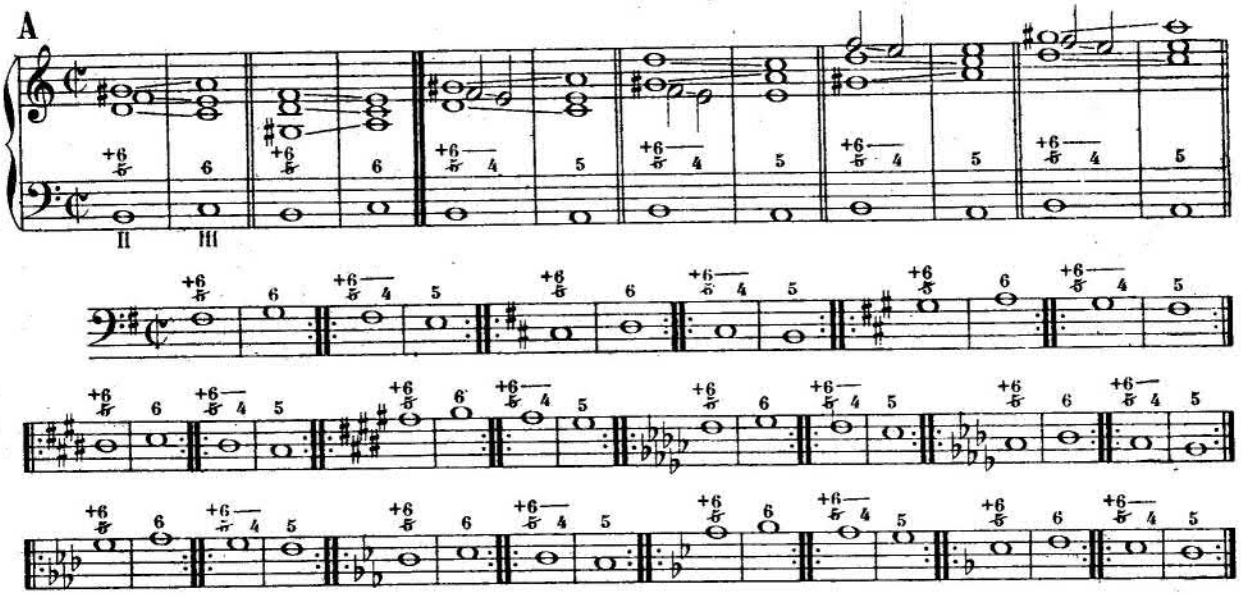
§ **54.**— On peut faire la *résolution anticipée* de la *quinte* sur la *quarte* (cela produit l'accord de *sixte sensible*) avant d'arriver à l'*accord de tonique* ou à son *premier renversement* sur l'un desquels se résolvent la *tierce* et la *sixte*.



21me SÉRIE D'EXERCICES

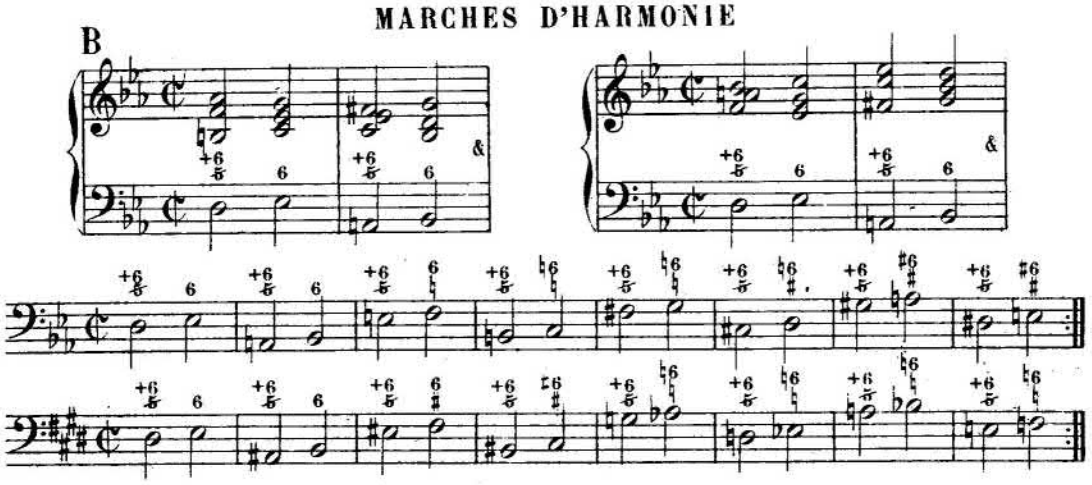
RÉSOLUTIONS NATURELLES
de l'Accord de Quinte diminuée et Sixte sensible

A

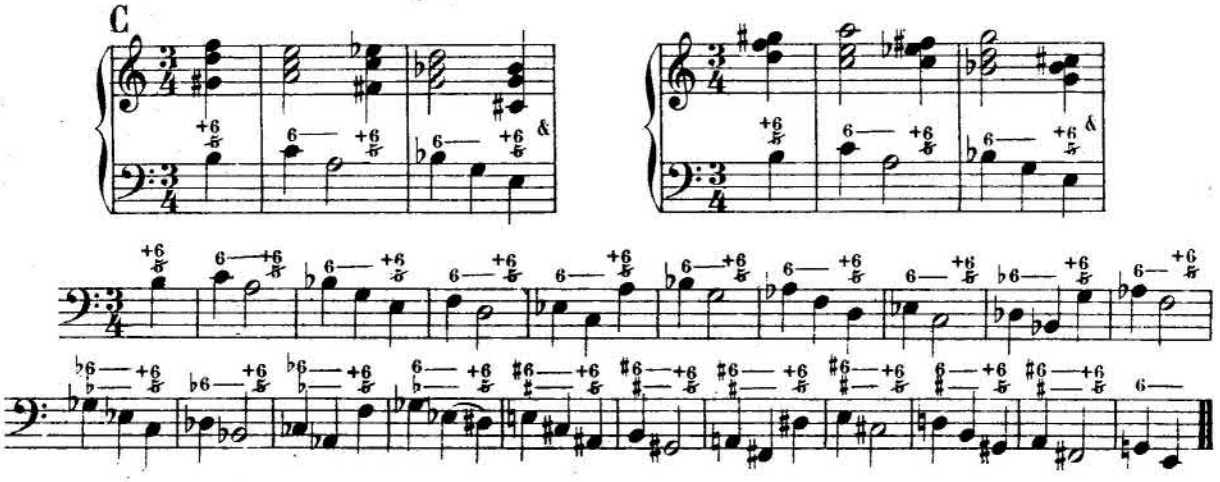


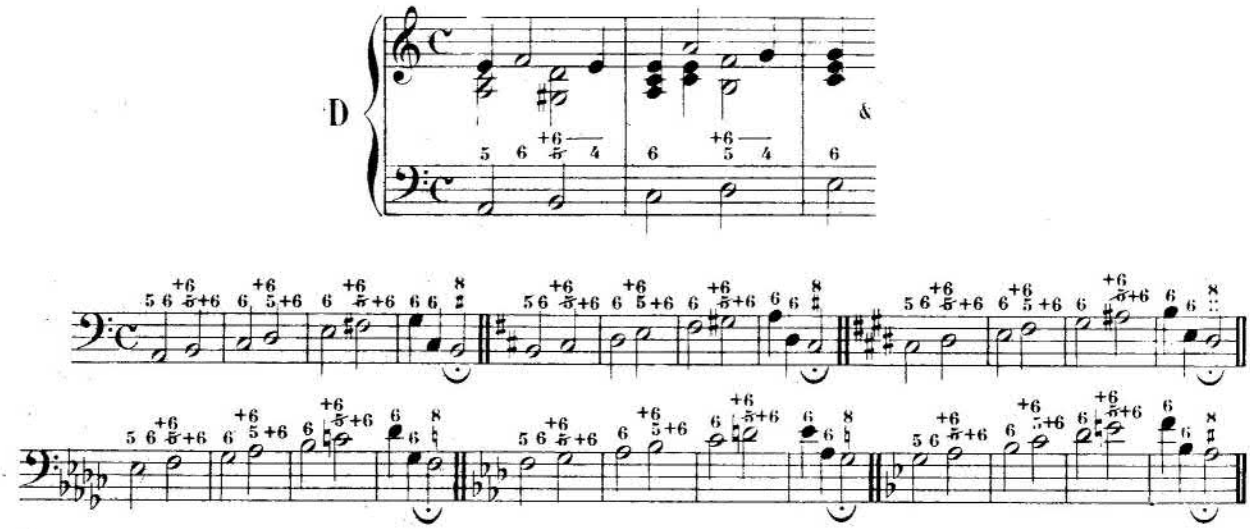
MARCHES D'HARMONIE

B



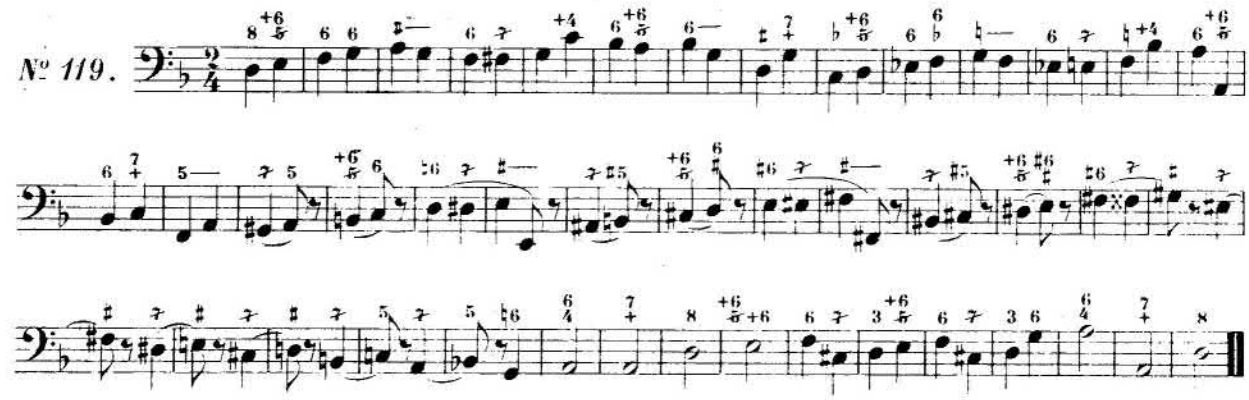
C

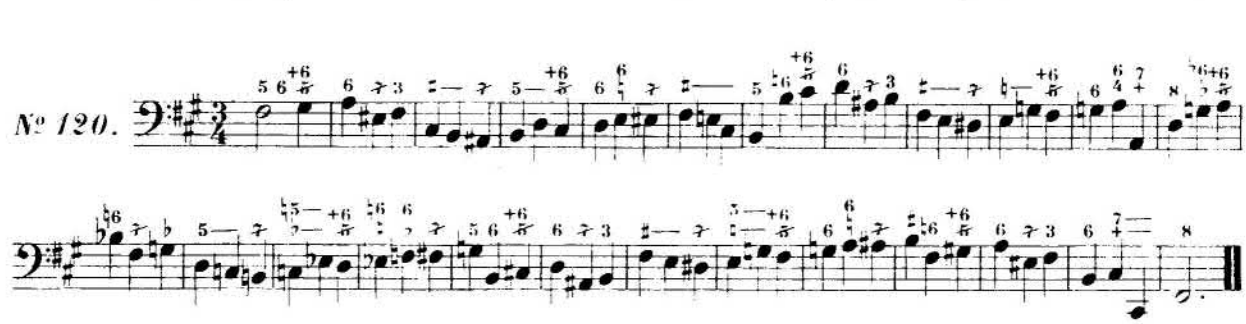


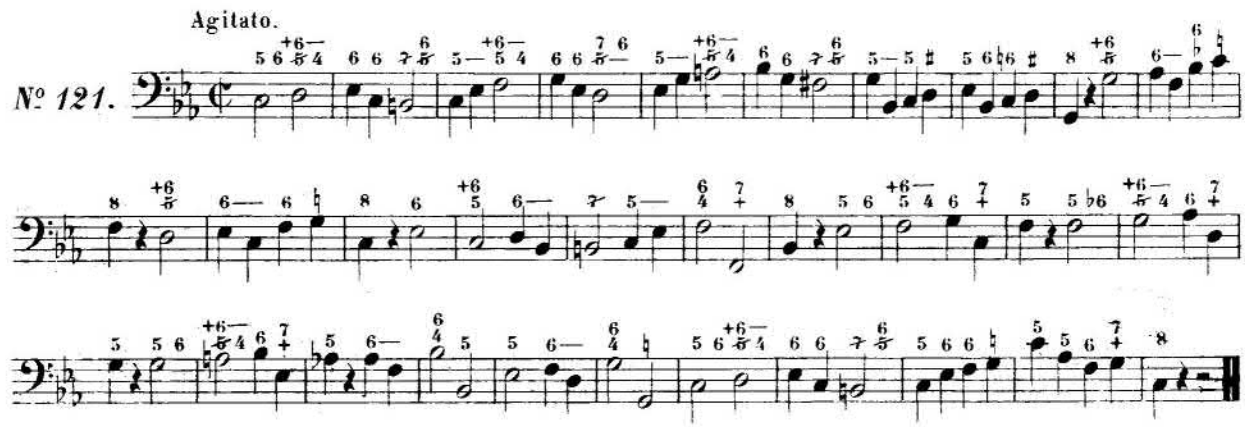


LEÇONS

à exécuter en *position libre*





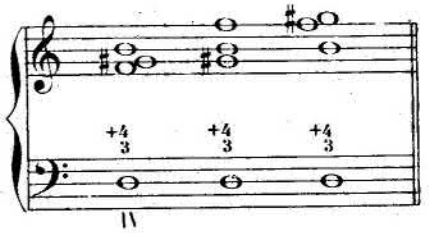


ACCORD de TRITON et TIERCE MINEURE

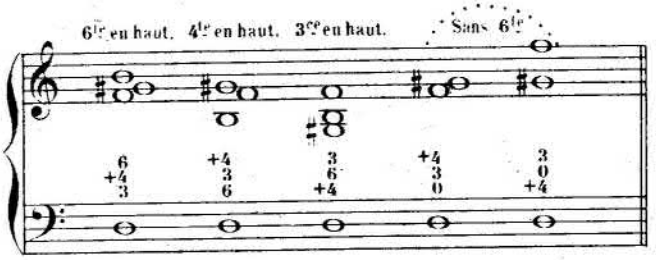
2me RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME DIMINUÉE

(V. Traité d'Harmonie, p. 250 et 251)

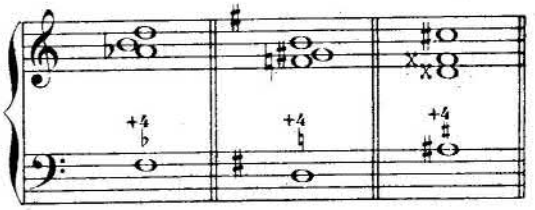
§ 55.— L'accord de *triton* et *tierce mineure* se chiffre, généralement, par $^{+4}_{3}$ quelle que soit sa position.



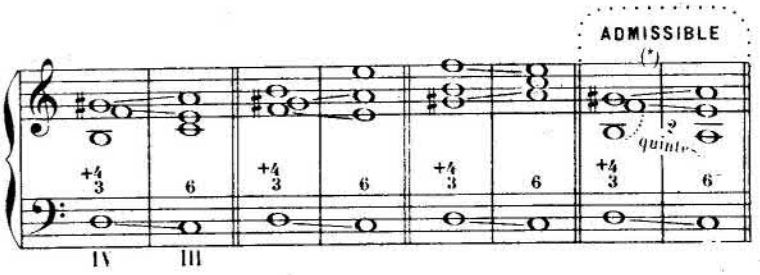
Voici d'autres manières de chiffrer cet accord:



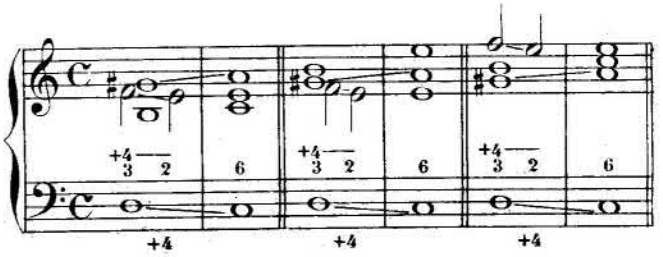
Si, pour obtenir la *tierce mineure* on est obligé d'avoir recours à un signe accidentel (♭, ♮ ou ♯) on met cet *accident* à la place du 3.



§ 56.— En *résolution naturelle*, la *basse* et la *tierce* doivent *descendre* d'un degré; la *quarte* doit *monter* d'un demi-ton.



§ 57.— On peut faire la *résolution anticipée* de la *tierce* sur la *seconde* (ce qui produit l'accord de *triton*) avant d'arriver à l'accord de *sixte* de la *médiante*, sur lequel se résolvent la *basse* et la *quarte*.



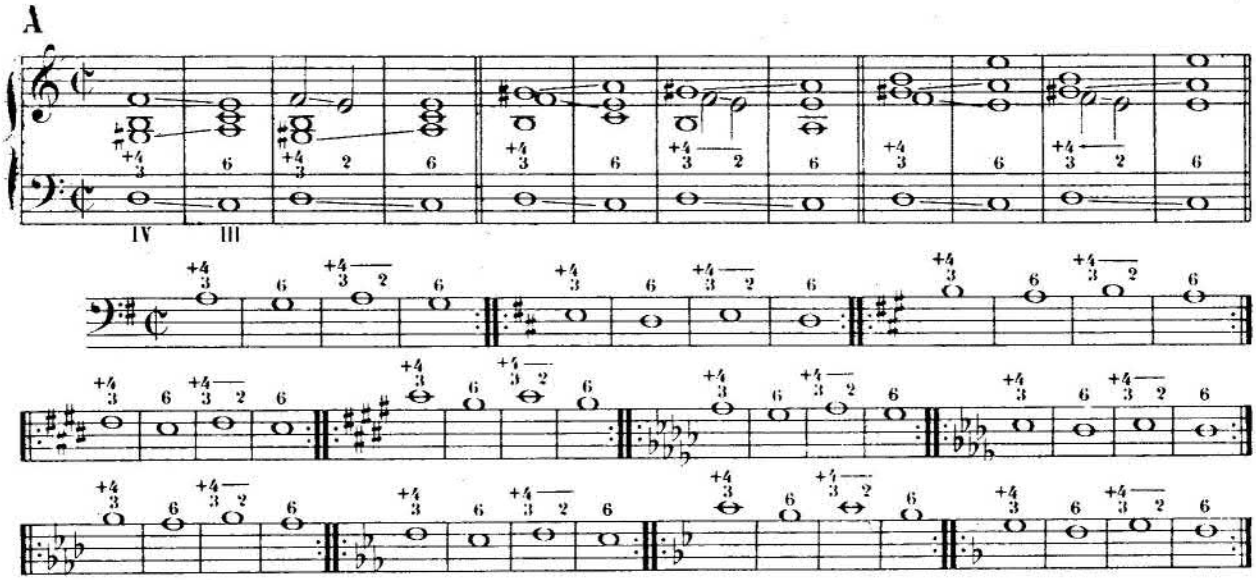
(*) Ces *deux quintes* peuvent être *admises*, leur effet n'étant *point mauvais*.

Ce qui les rend *acceptables* pour l'oreille, c'est que: d'une part, la 1re est *diminuée*; d'autre part, que la *partie supérieure* amène, par le *mouvement contraire*, le *redoublement* de la note grave de l'intervalle de *quinte juste* qui lui succède; qu'enfin, cette *position* de l'accord de *sixte* est la *meilleure* entre toutes.

22me SÉRIE D'EXERCICES

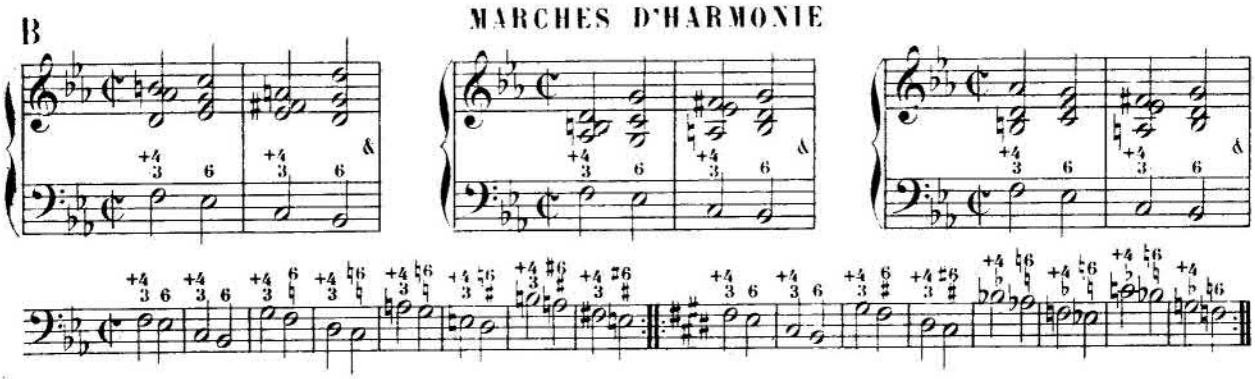
RÉSOLUTIONS NATURELLES
de l'Accord de Triton et Tierce mineure

A

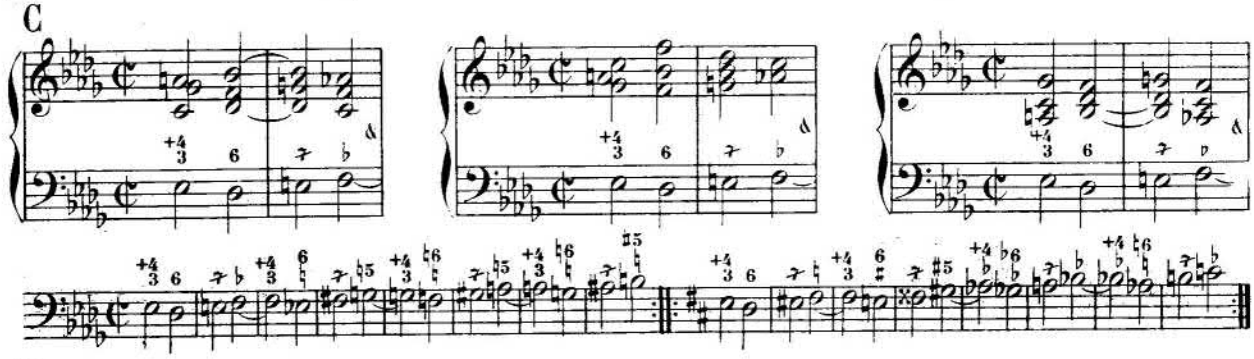


MARCHES D'HARMONIE

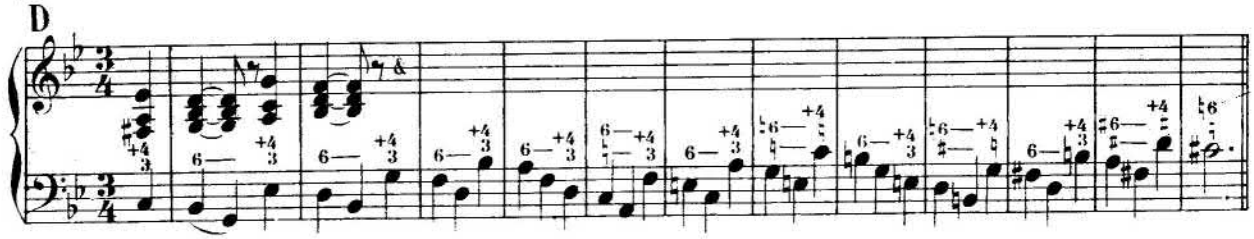
B

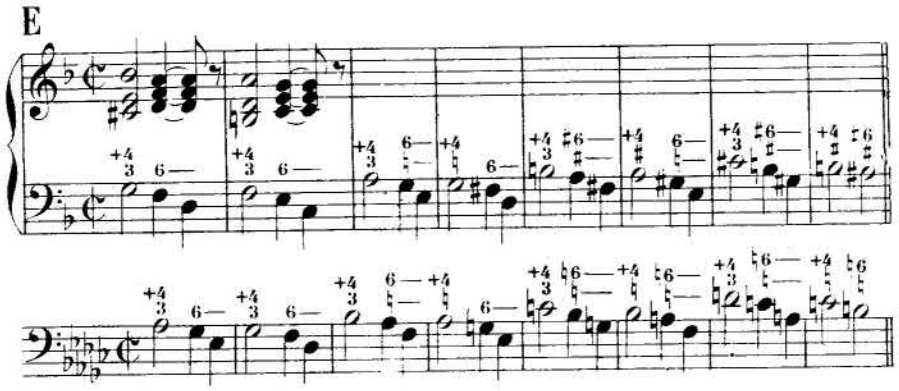


C



D



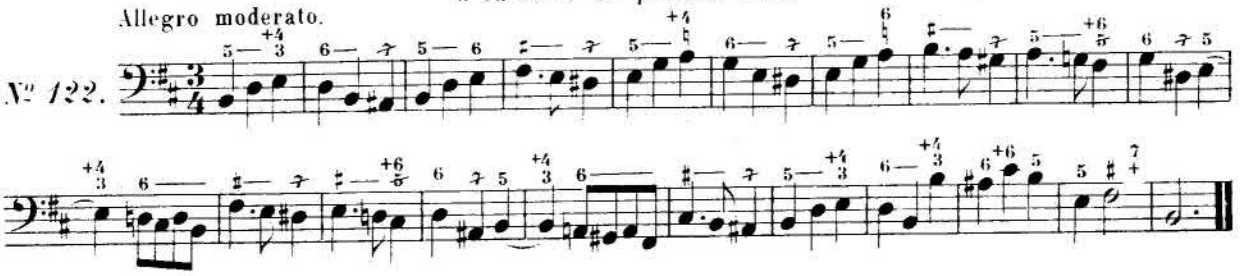


LEÇONS

à exécuter en *position libre.*

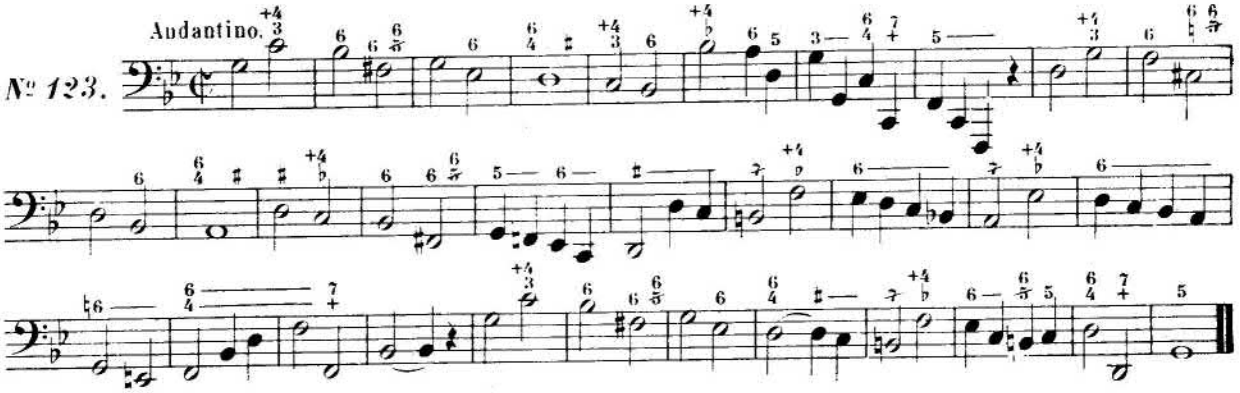
Allegro moderato.

N° 122.



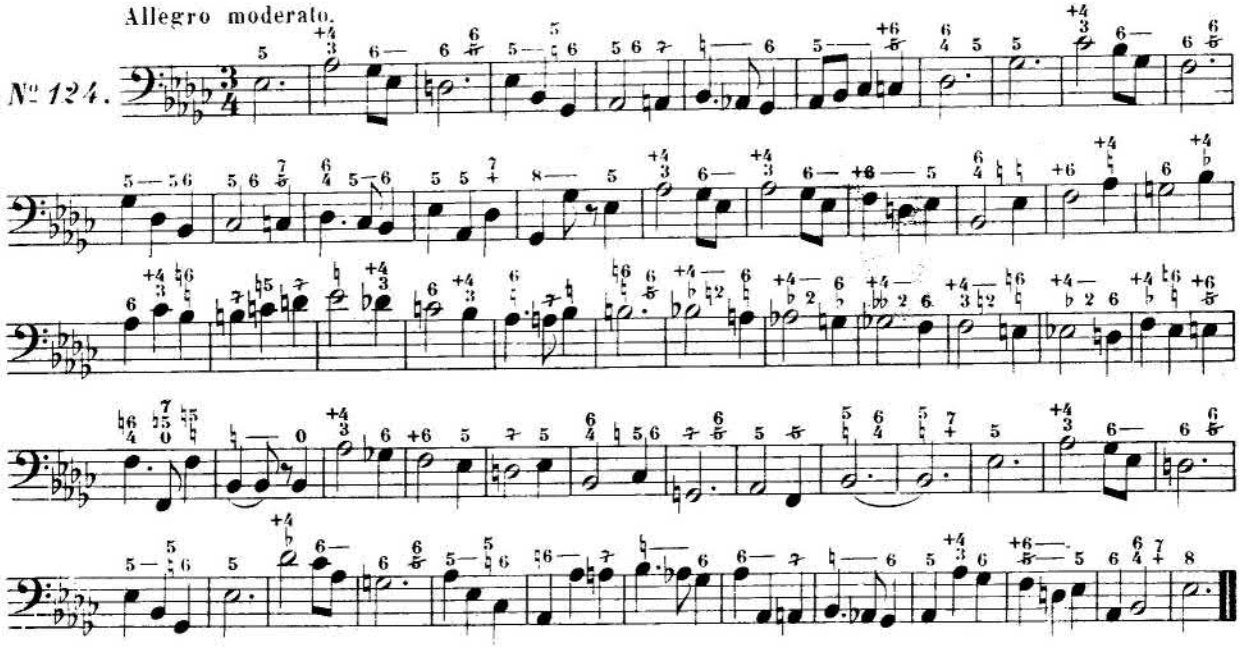
Audantino.

N° 123.



Allegro moderato.

N° 124.

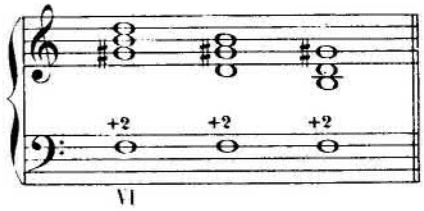


ACCORD de SECONDE AUGMENTÉE

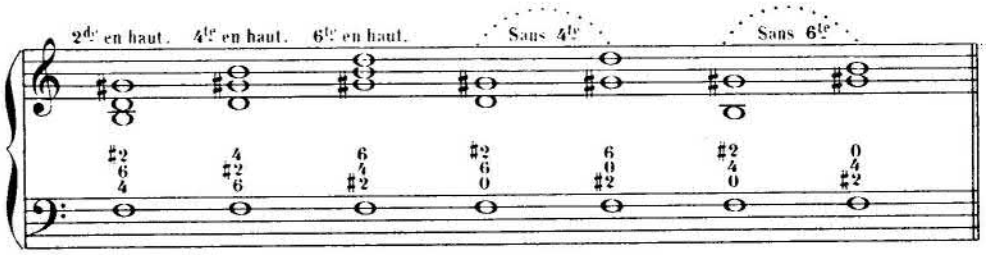
3me RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME DIMINUÉE

(V. Traité d'Harmonie, p. 252 et 253)

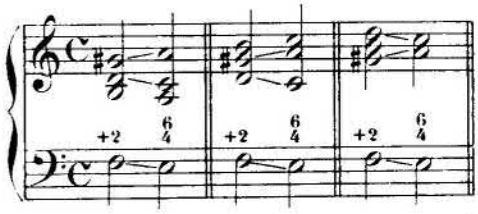
§ 58.— L'accord de *seconde augmentée* se chiffre, généralement, par +2 quelle que soit sa position.



Voici d'autres manières de chiffrer cet accord:

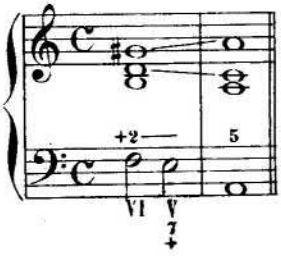


§ 59.— En *résolution naturelle* la *basse* et la *sixte* doivent *descendre* d'un degré; la *seconde* doit *monter* d'un demi-ton.

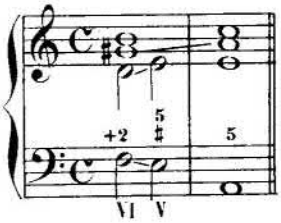


§ 60.— Dans ce *3me renversement* de l'accord de *septième diminuée*, la *résolution anticipée* de la dissonance placée à la *basse* est fort usitée.

on passe, alors, par l'accord de *septième* de *dominante*,



ou par l'*accord parfait* du 5me degré,

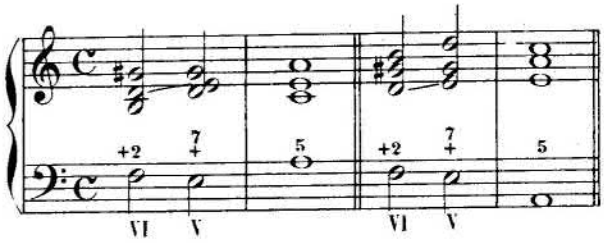


avant d'arriver à l'*accord* de *tonique*.

Dans le premier cas, la *seconde* et la *sixte* de l'accord de *seconde augmentée* peuvent ne se résoudre que sur l'accord de tonique.

Dans le second cas, la *sixte* de l'accord de seconde *monte*, par exception, sur la *basse doublée* de l'accord du 5me degré; la *note sensible* se résout ensuite sur la tonique.

On peut, également, faire *monter* la *sixte* de l'accord de seconde augmentée sur l'*octave* de la *dominante*, lorsque celle-ci porte l'accord de *septième*.



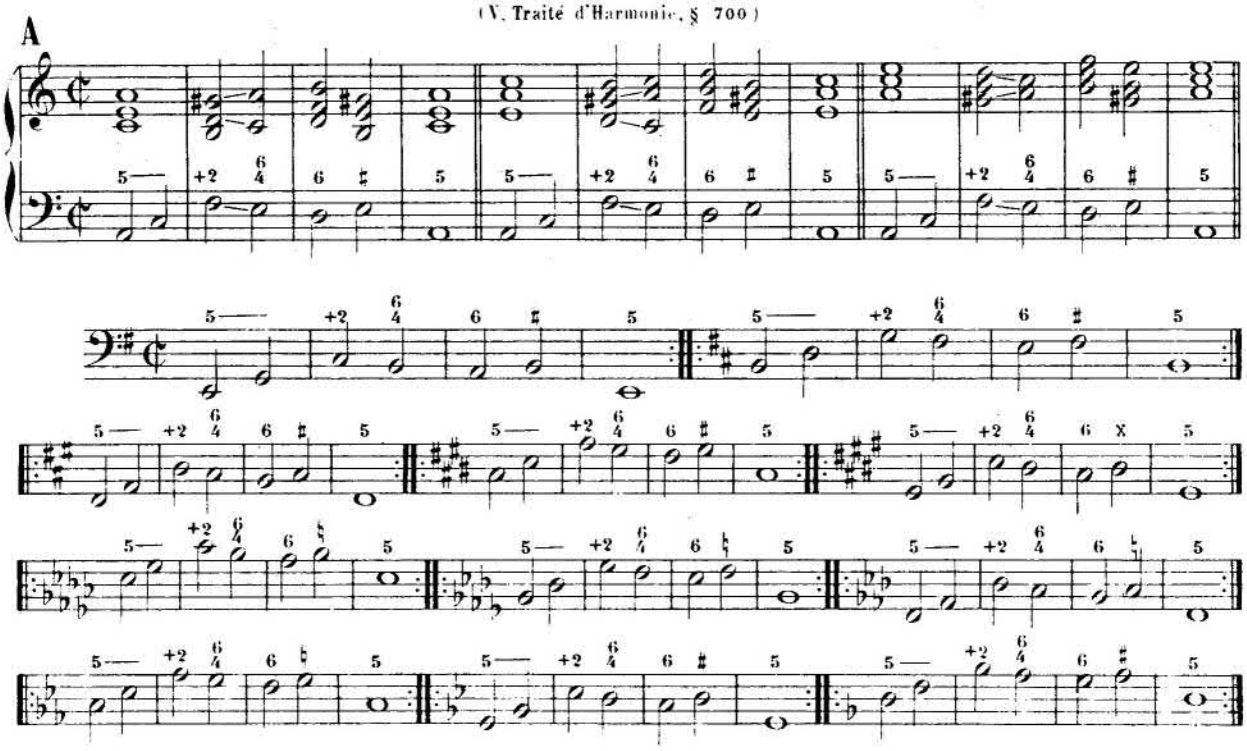
23me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS NATURELLES
de l'Accord de Seconde augmentée

SECONDE AUGMENTÉE
se résolvant sur l'Accord de Quarte et Sixte de la Dominante

(V. Traité d'Harmonie, § 700)

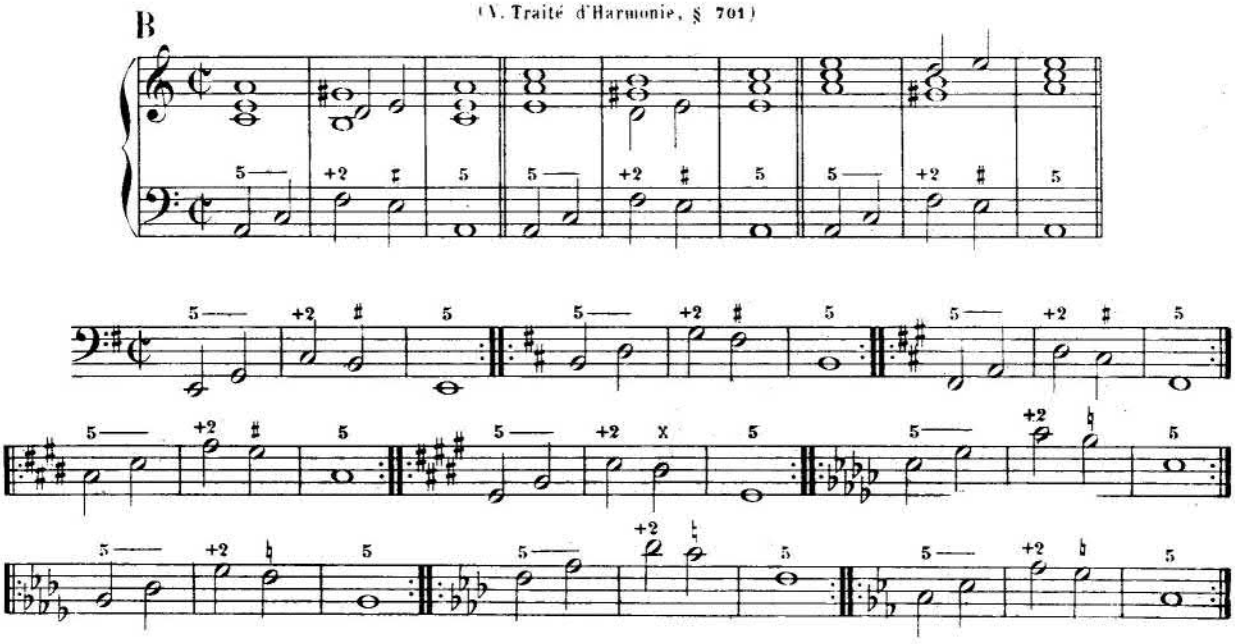
A



RÉSOLUTION sur l'ACCORD PARFAIT du 5me DEGRÉ

(V. Traité d'Harmonie, § 701)

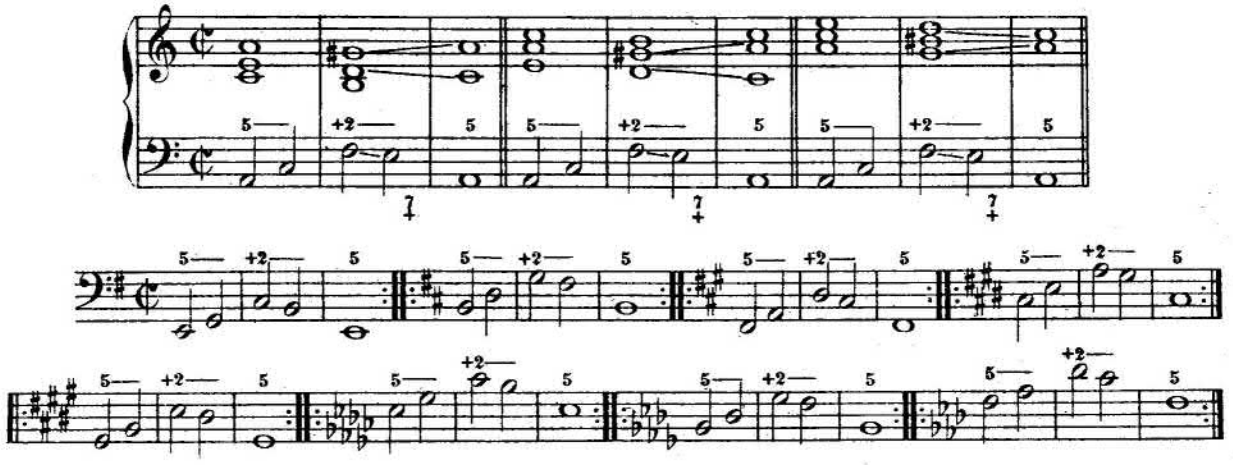
B



RÉSOLUTION sur la SEPTIÈME de DOMINANTE

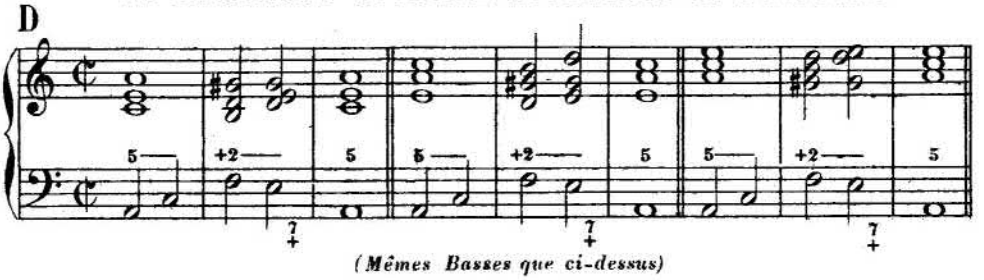
(V. Traité d'Harmonie, § 701)

C



En DOUBLANT la BASSE de l'ACCORD de SEPTIÈME

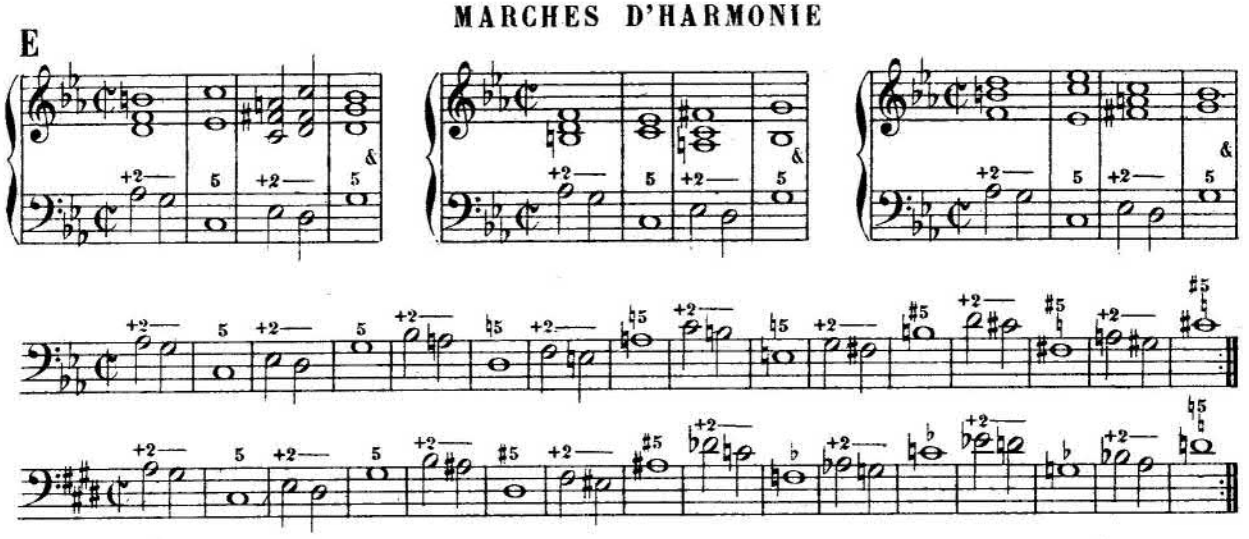
D



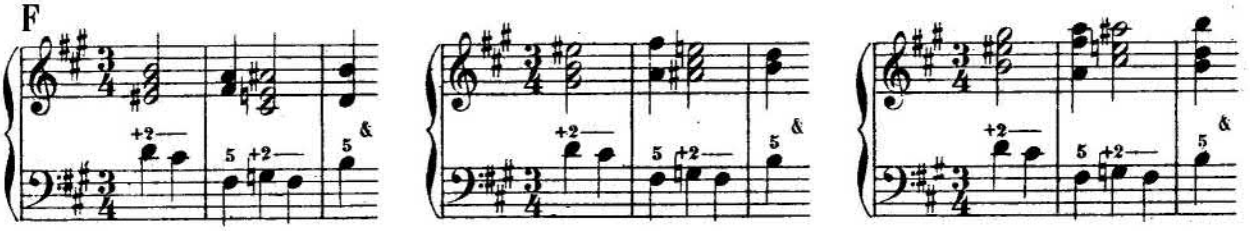
(Mêmes Basses que ci-dessus)

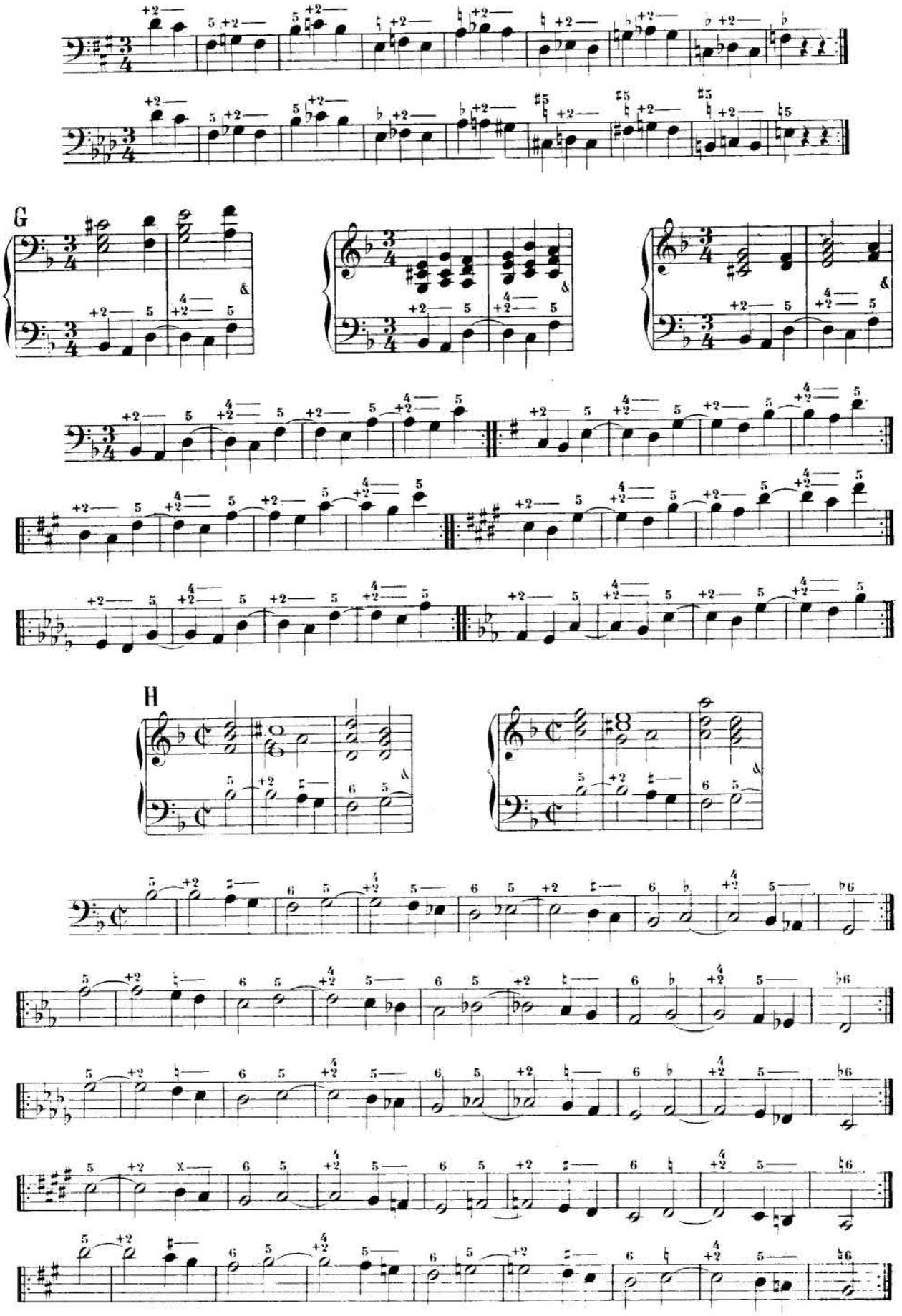
MARCHES D'HARMONIE

E



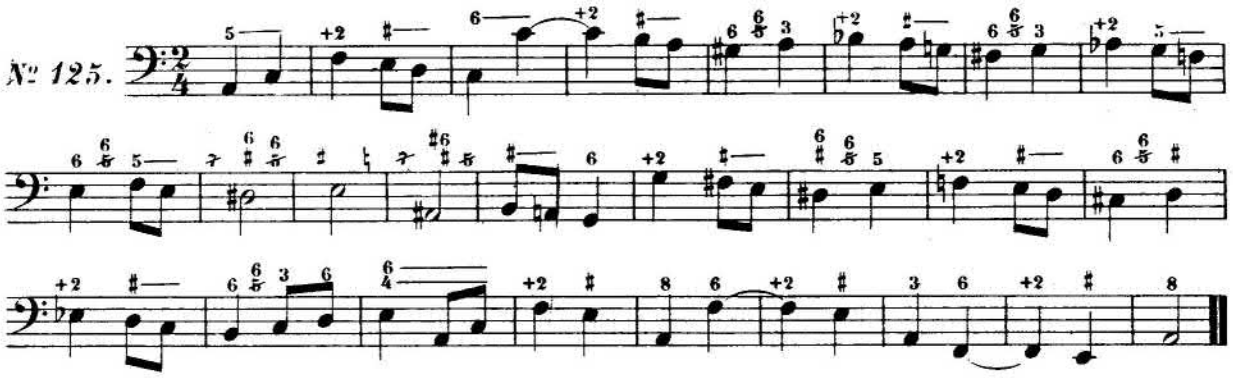
F

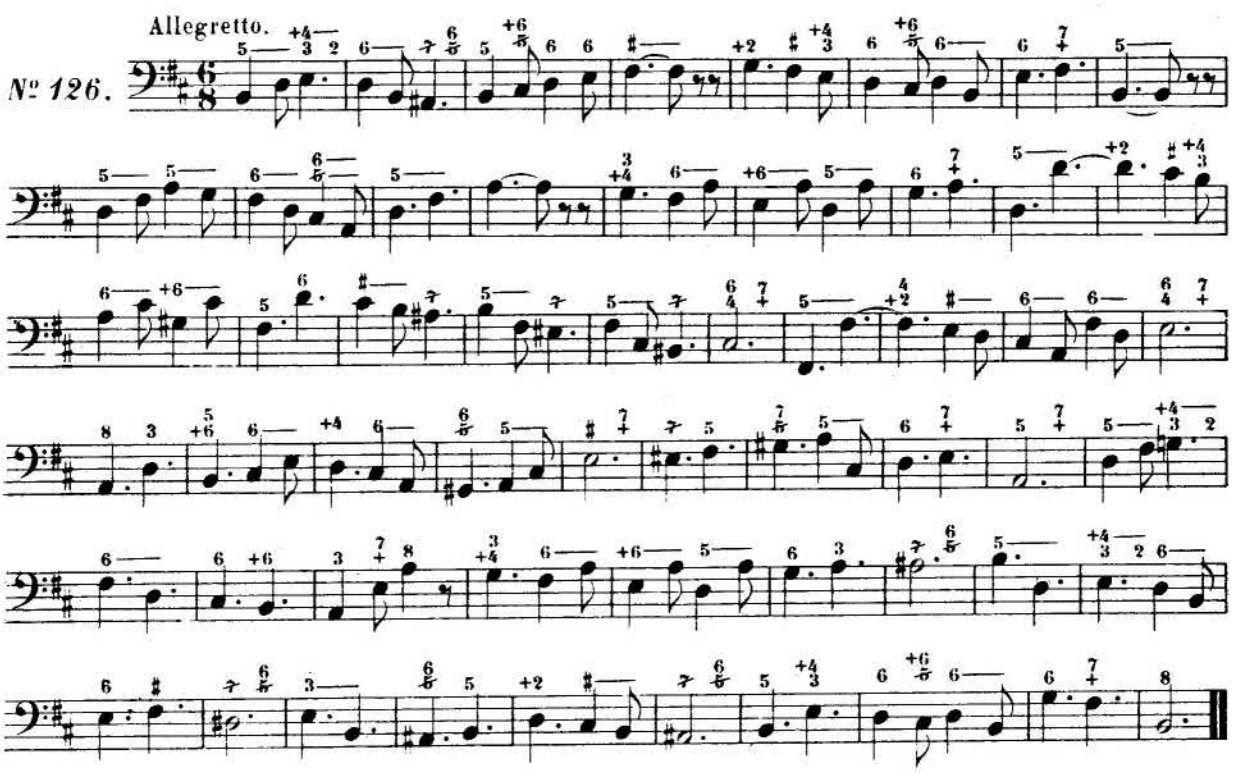


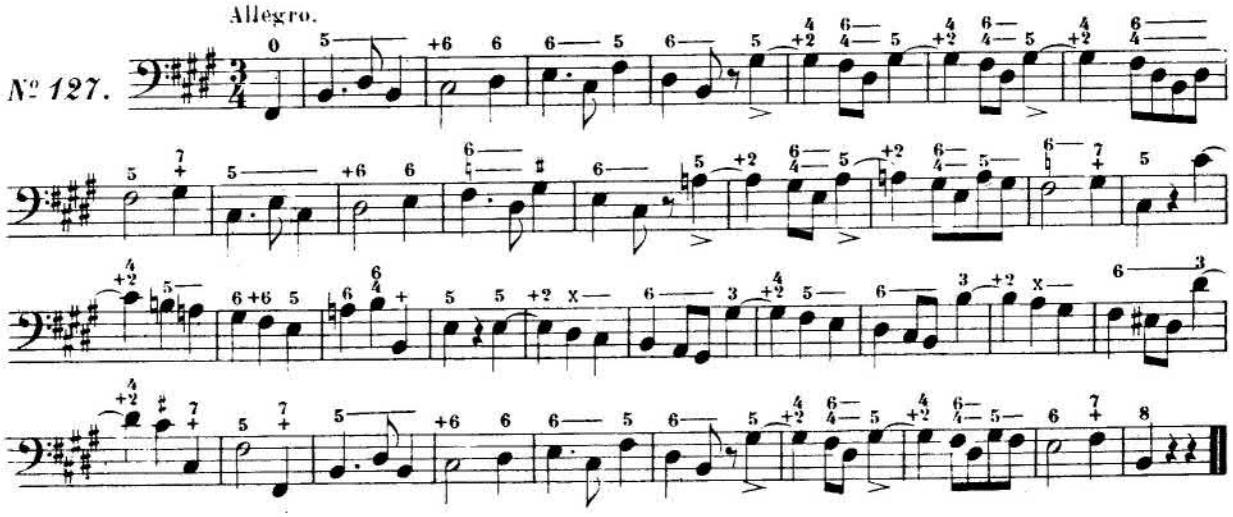

G
H

LEÇONS

à exécuter en *position libre*







24me SÉRIE D'EXERCICES

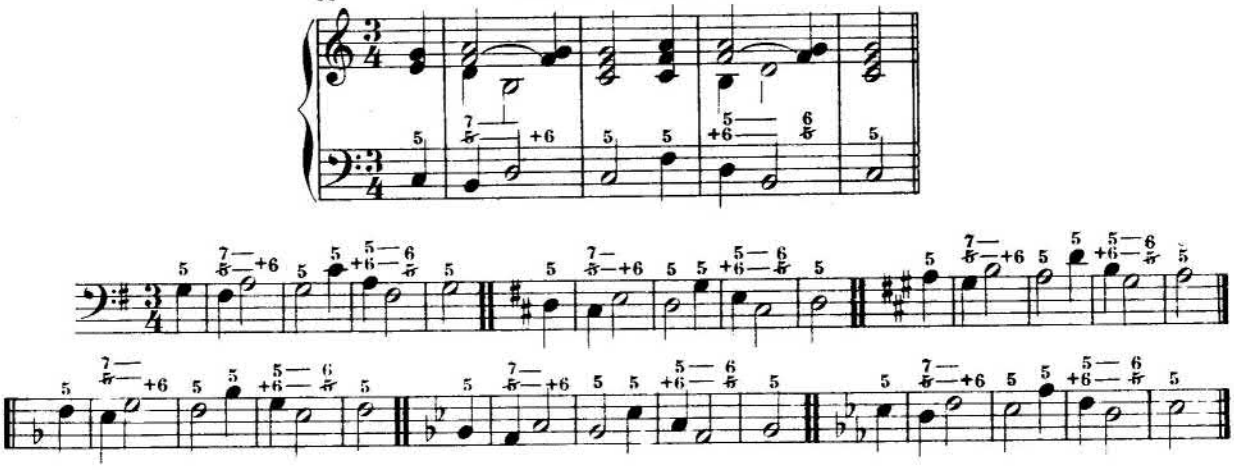
SEPTIÈME de SENSIBLE, SEPTIÈME DIMINUÉE et leurs renversements en *ACCORDS BRISÉS*

(Voir notre Traité d'Harmonie, pages 267 et 268)

ACCORD FONDAMENTAL et 1er RENVERSEMENT

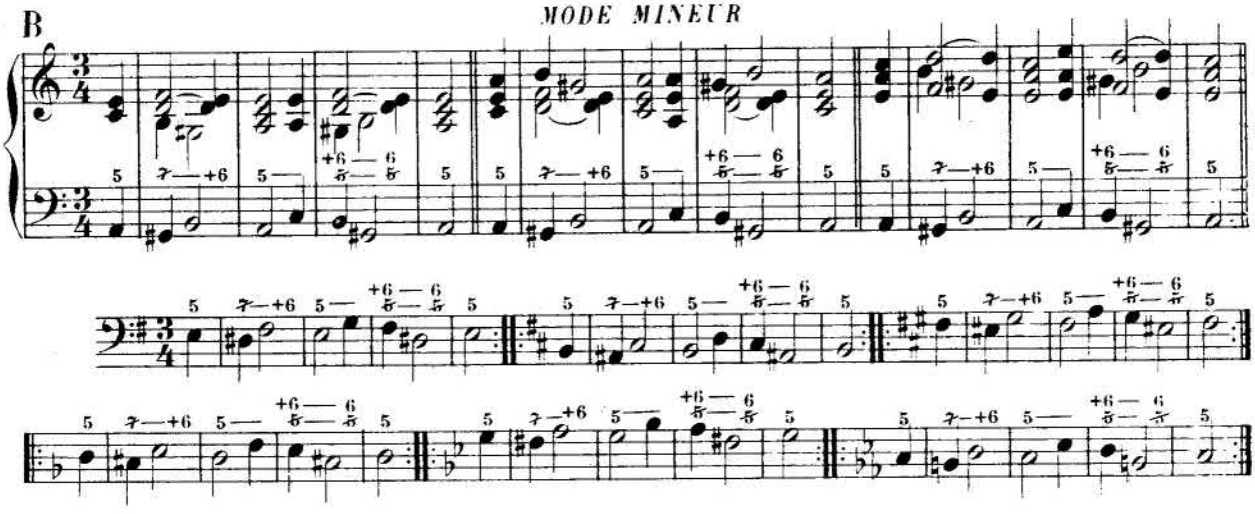
A

MODE MAJEUR



B

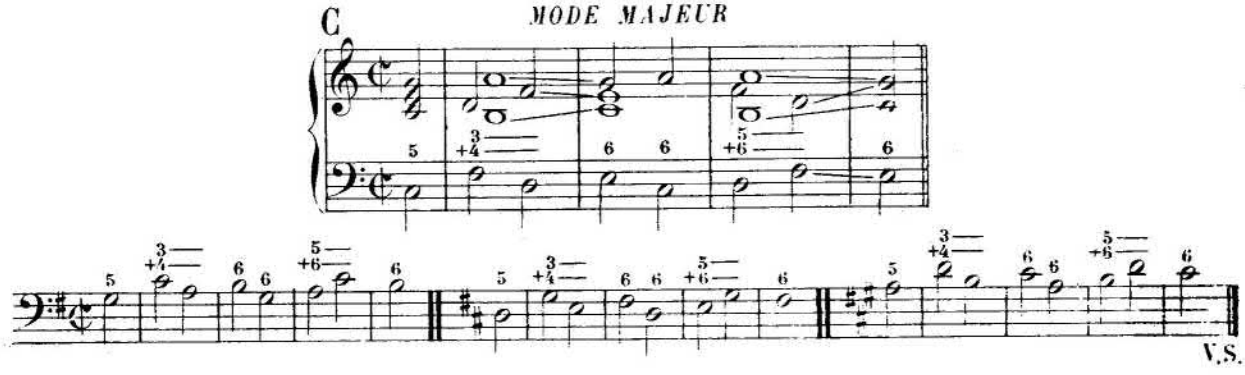
MODE MINEUR



PREMIER et DEUXIÈME RENVERSEMENT

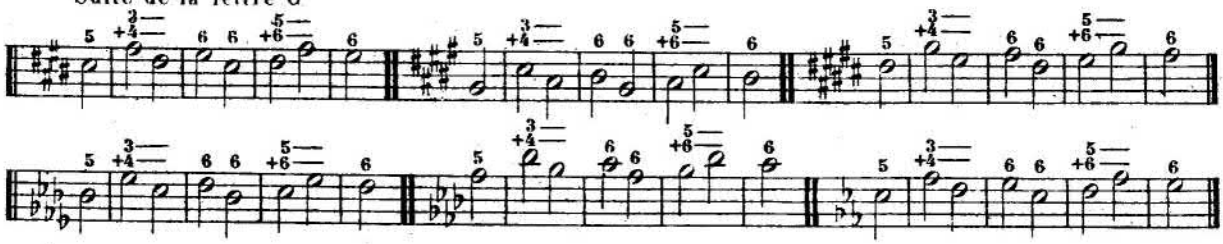
C

MODE MAJEUR



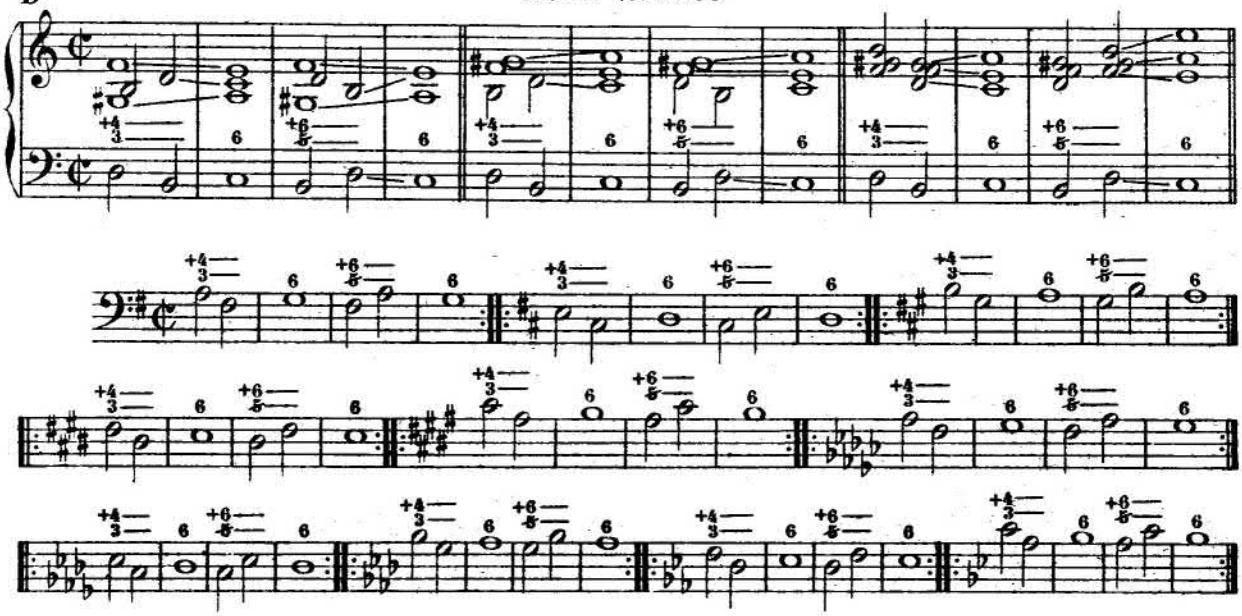
V.S.

Suite de la lettre C



D

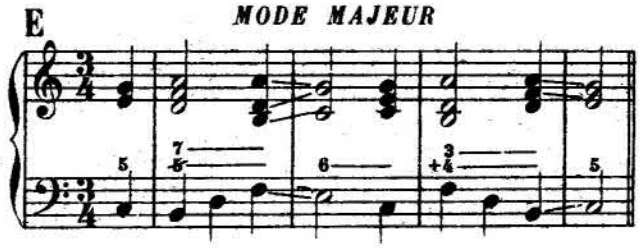
MODE MINEUR

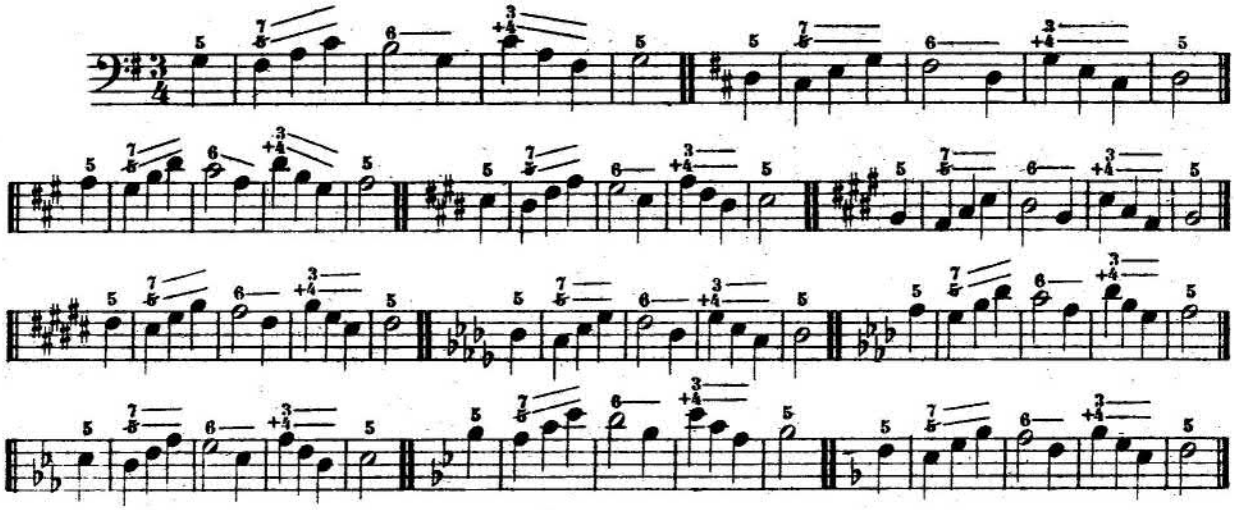


ACCORD FONDAMENTAL, PREMIER et DEUXIÈME RENVERSEMENT

E

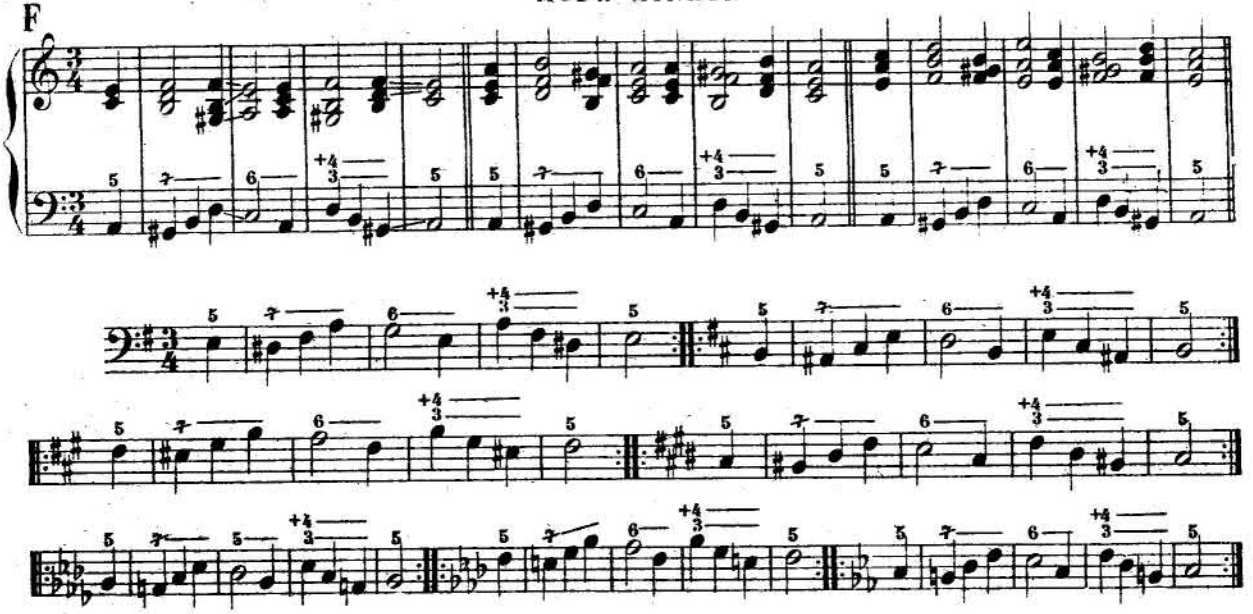
MODE MAJEUR





MODE MINEUR

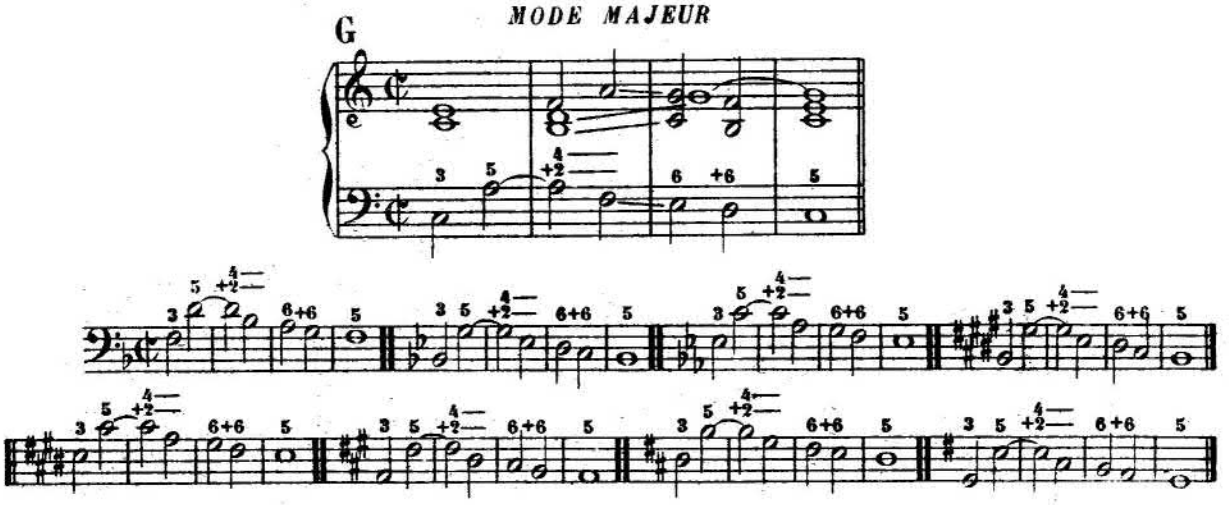
F



DEUXIÈME et TROISIÈME RENVERSEMENT

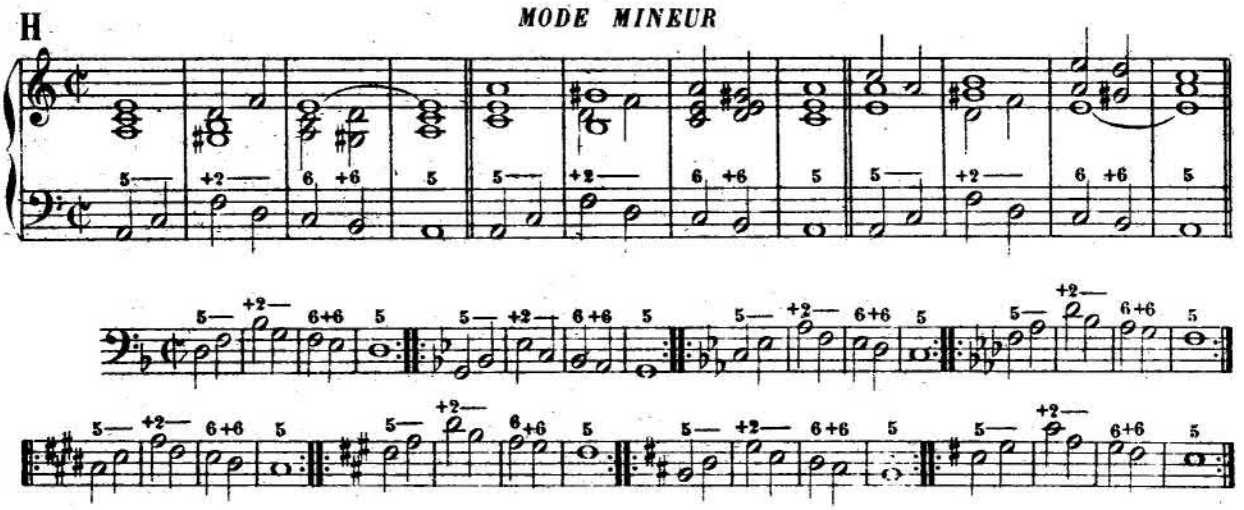
MODE MAJEUR

G



MODE MINEUR

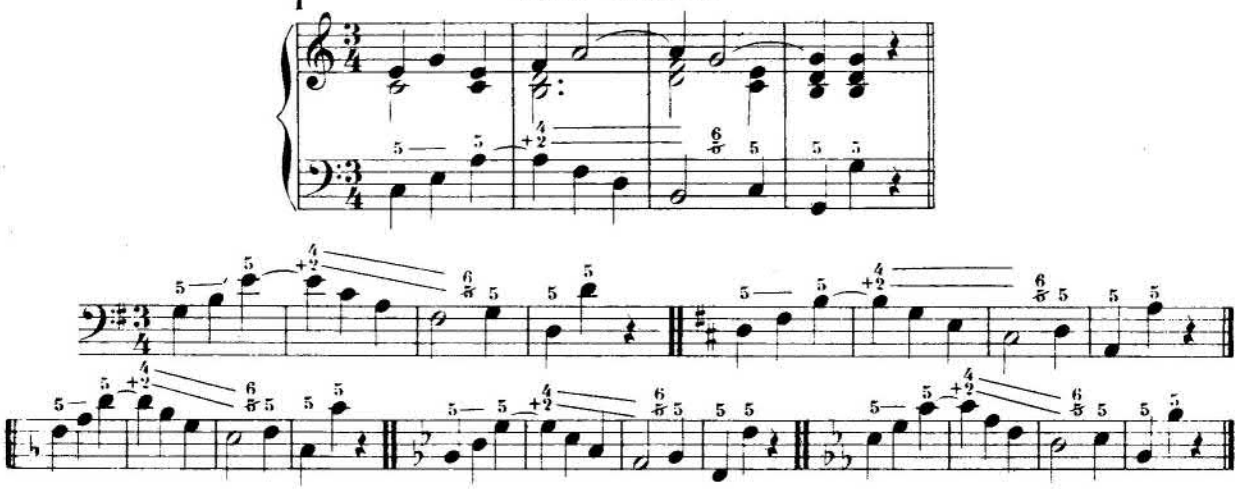
H



ACCORD FONDAMENTAL et ses TROIS RENVERSEMENTS

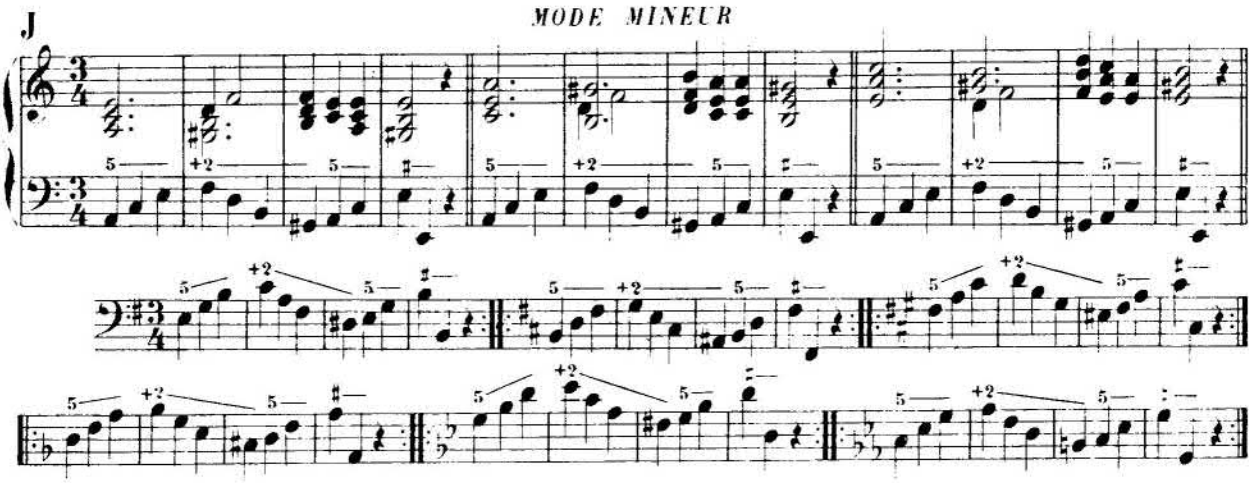
I

MODE MAJEUR



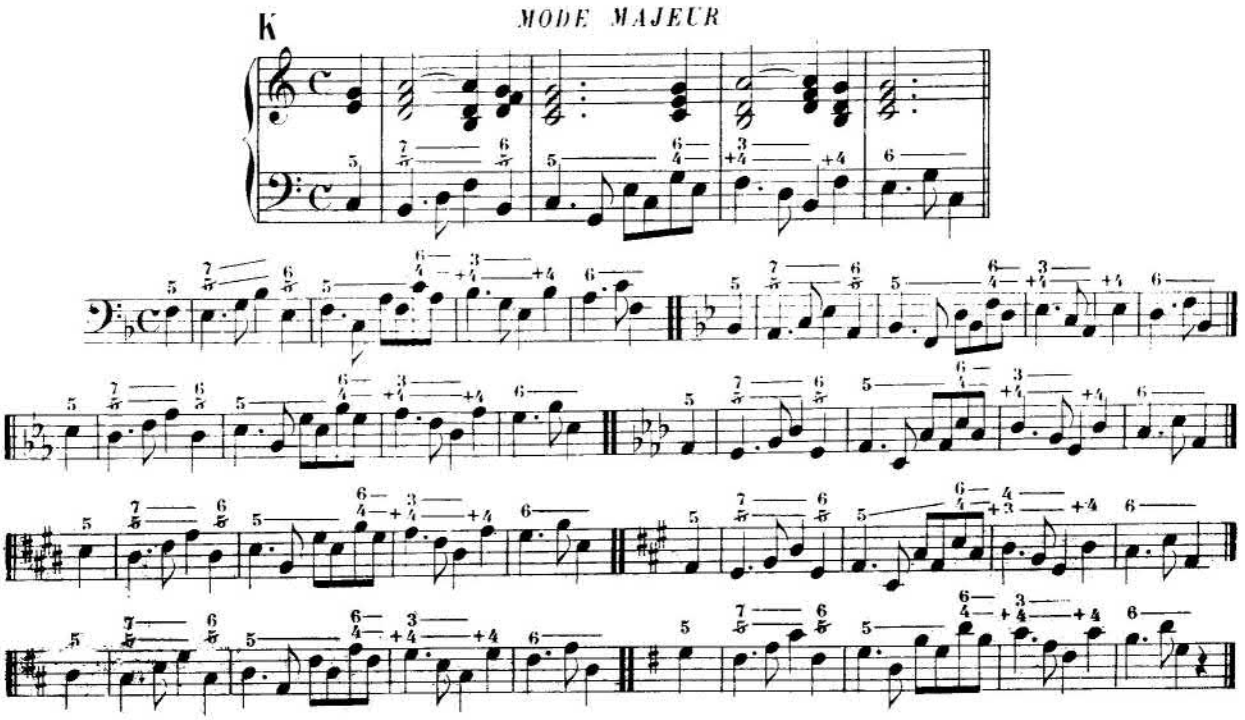
J

MODE MINEUR



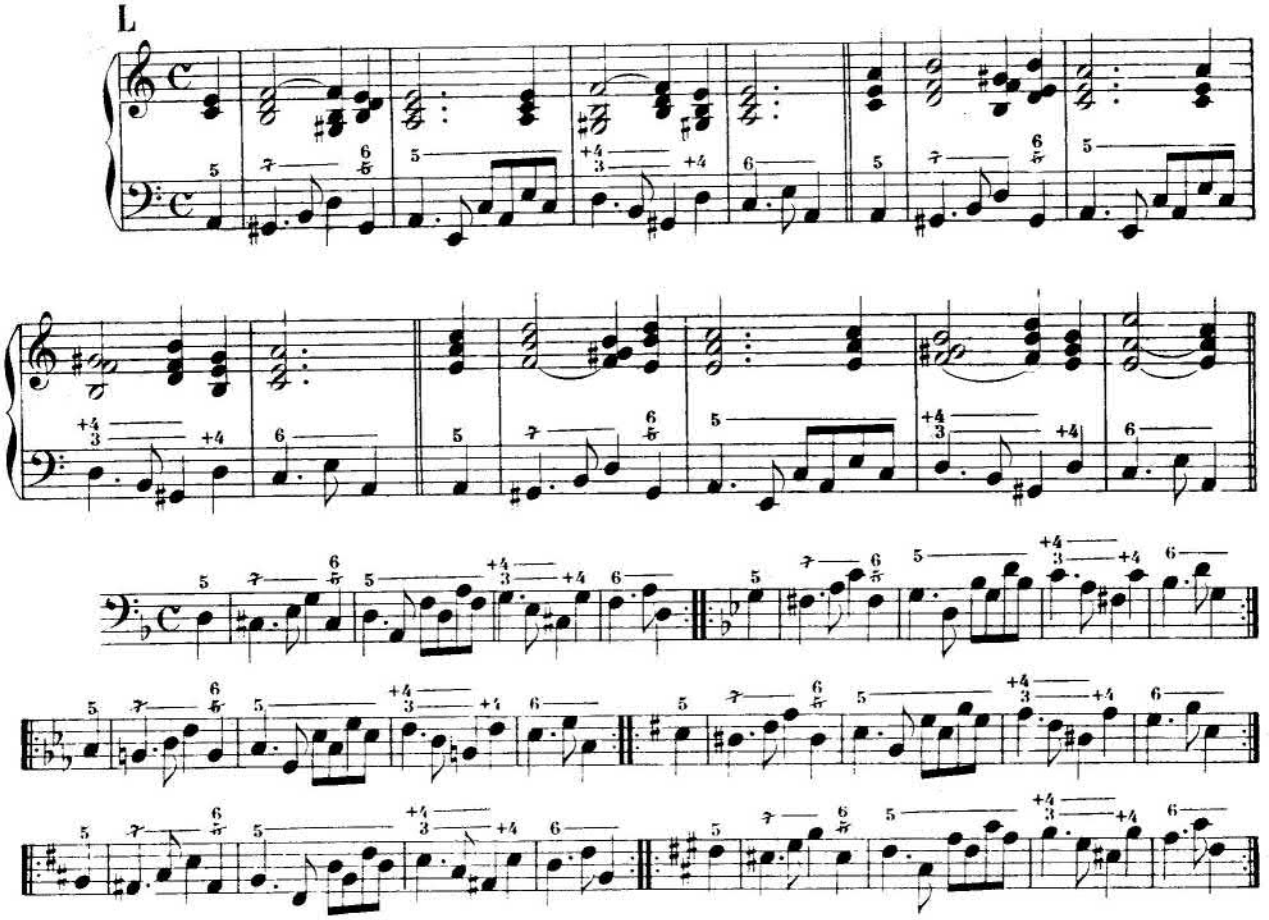
K

MODE MAJEUR



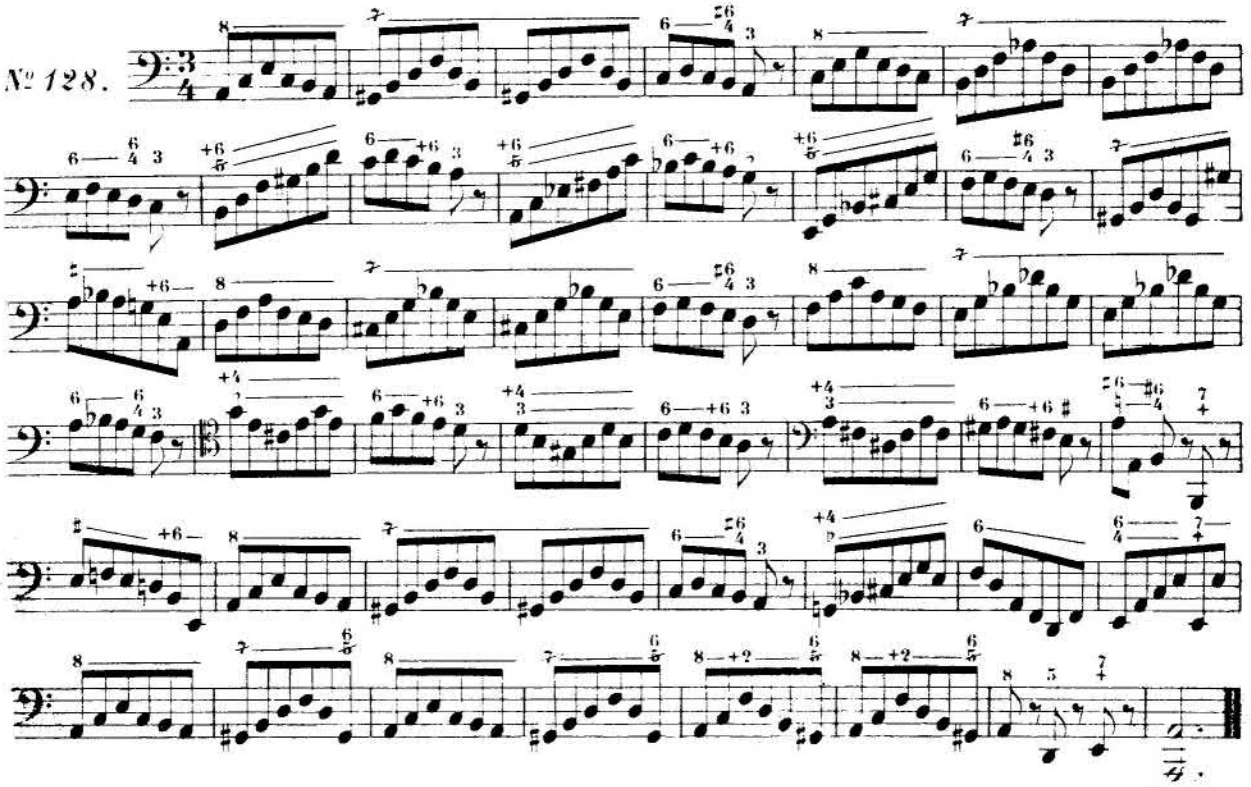
MODE MINEUR

L



LECON

№ 128.



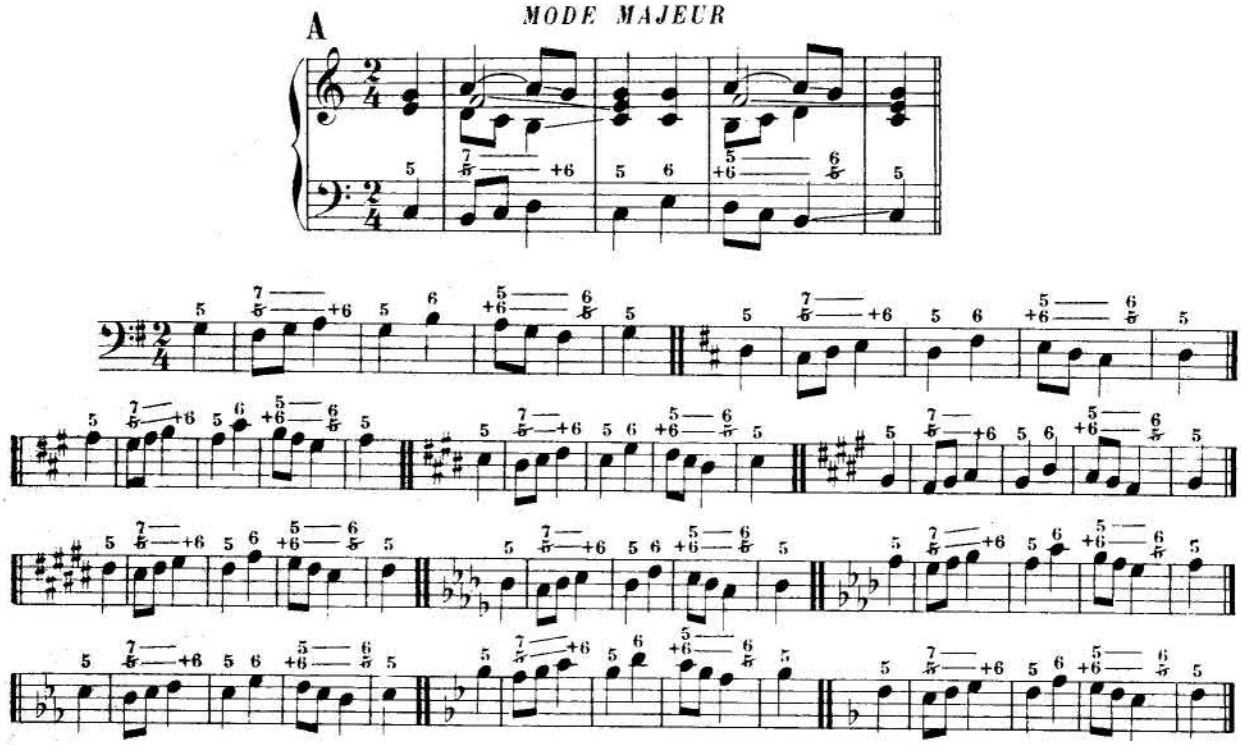
25me SÉRIE D'EXERCICES

ÉCHANGES de NOTES avec NOTES de PASSAGE dans les Accords de 7me de sensible, de 7me diminuée et leurs renversements

ÉTAT FONDAMENTAL et 1er RENVERSEMENT

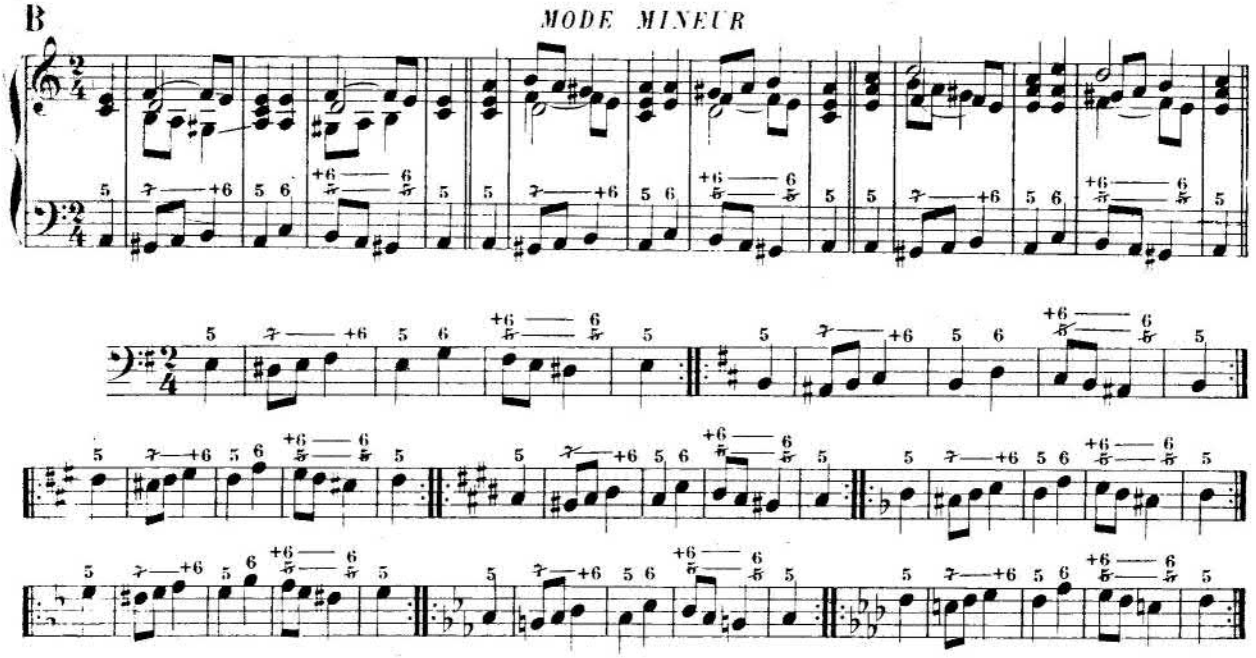
A

MODE MAJEUR



B

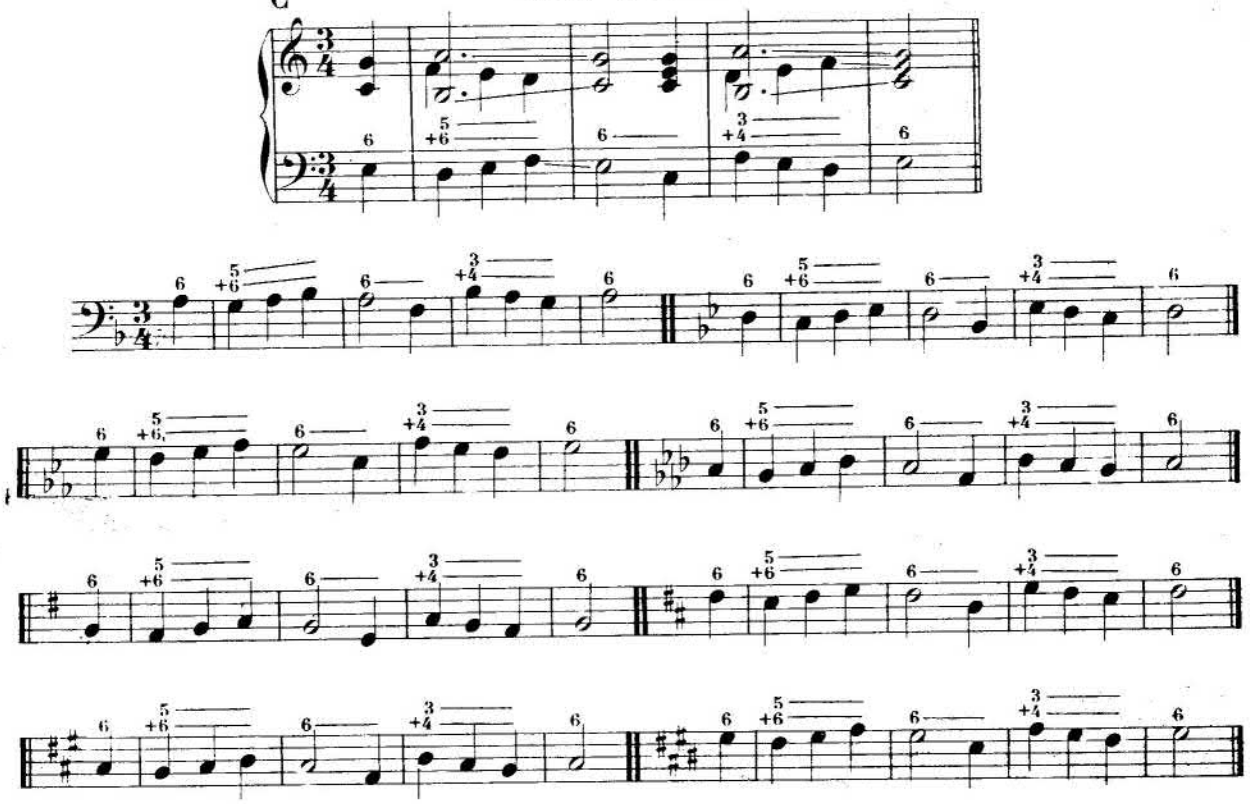
MODE MINEUR



PREMIER et DEUXIÈME RENVERSEMENT

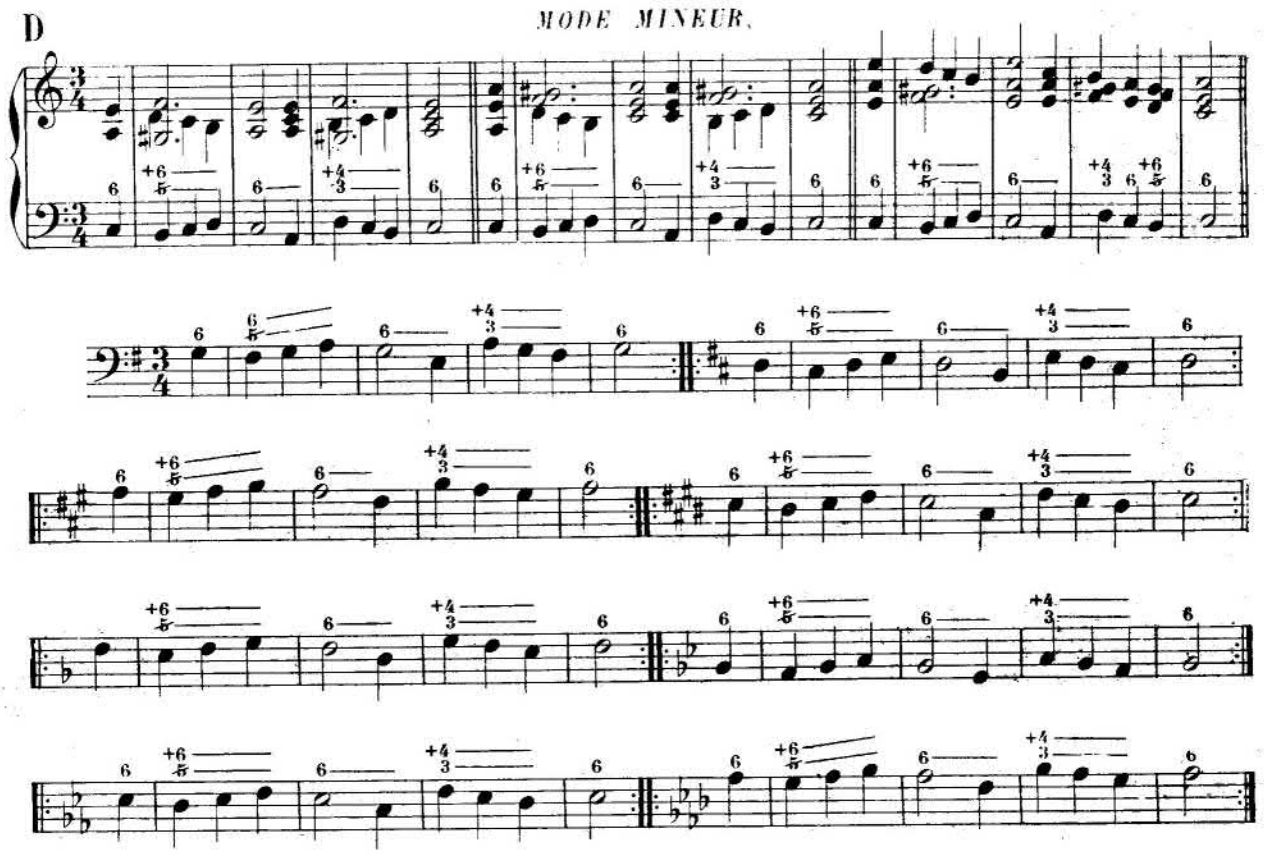
MODE MAJEUR

C



MODE MINEUR.

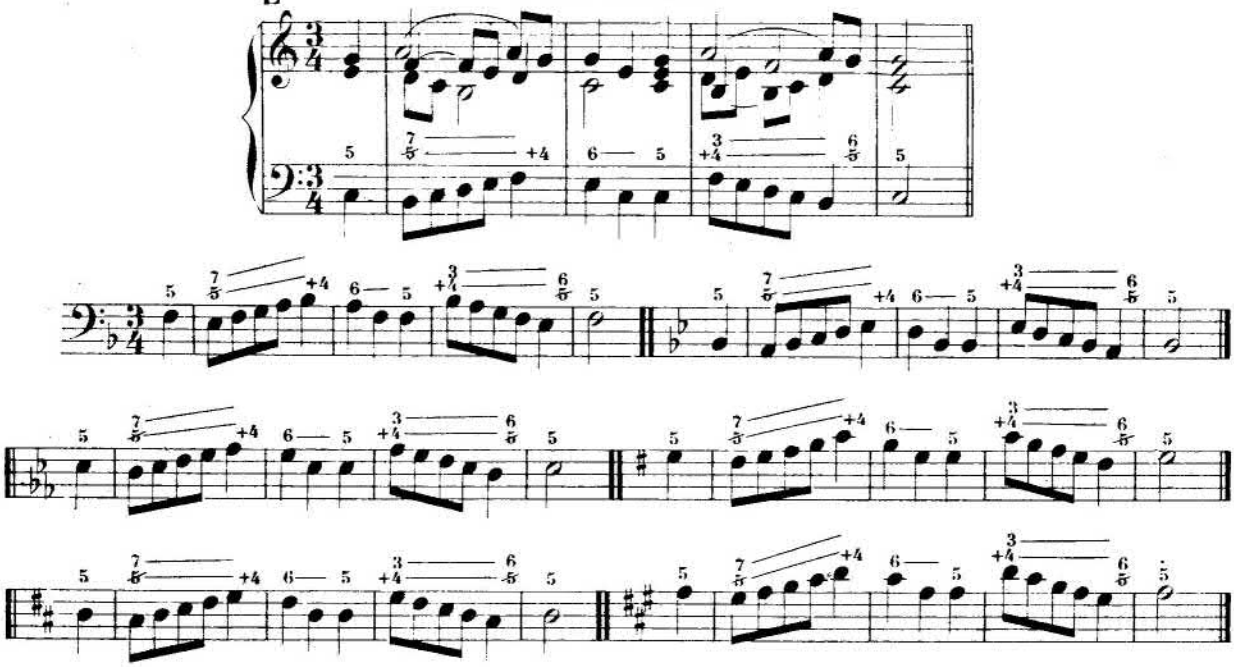
D



ACCORD FONDAMENTAL, PREMIER et DEUXIÈME RENVERSEMENT

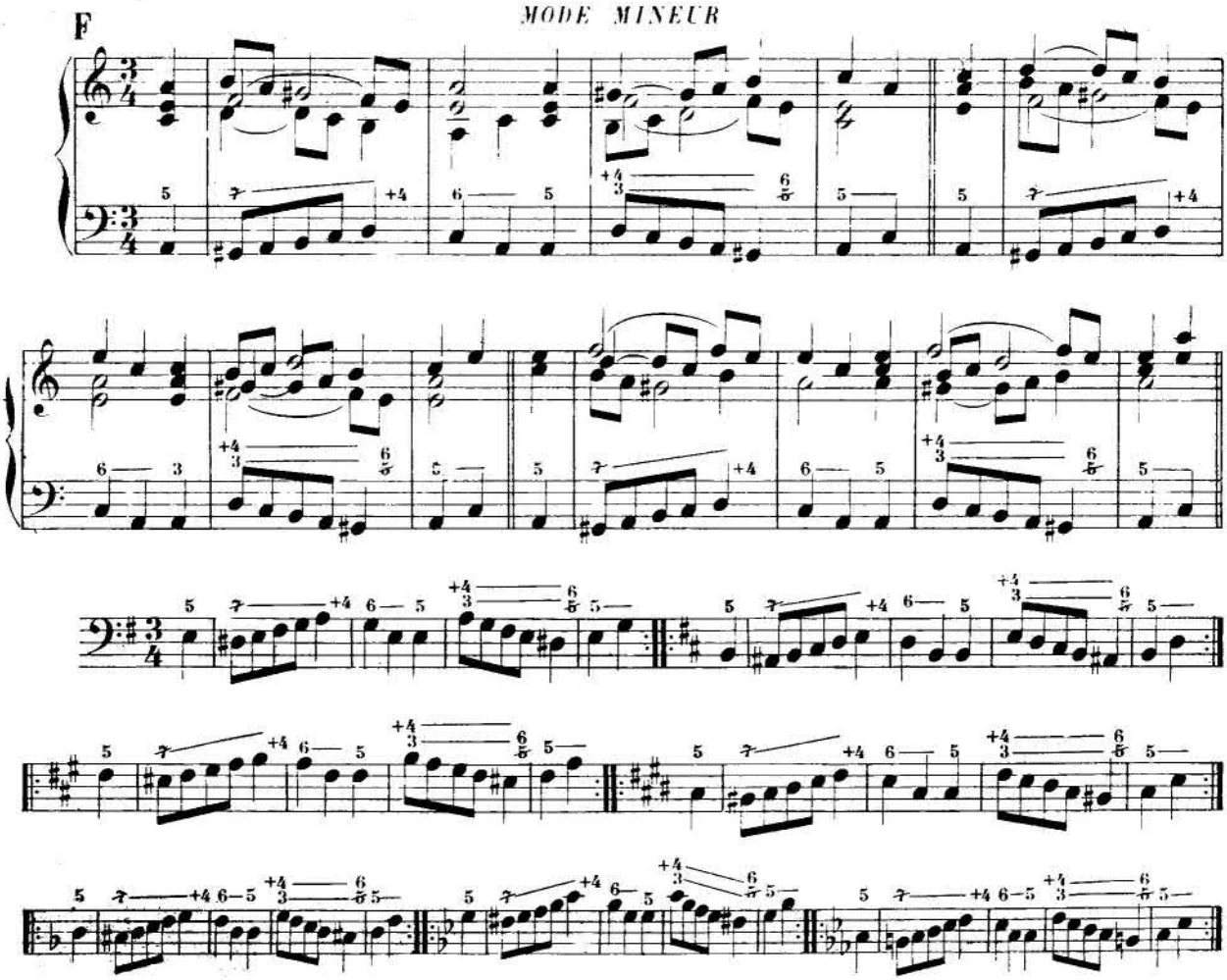
E

MODE MAJEUR



F

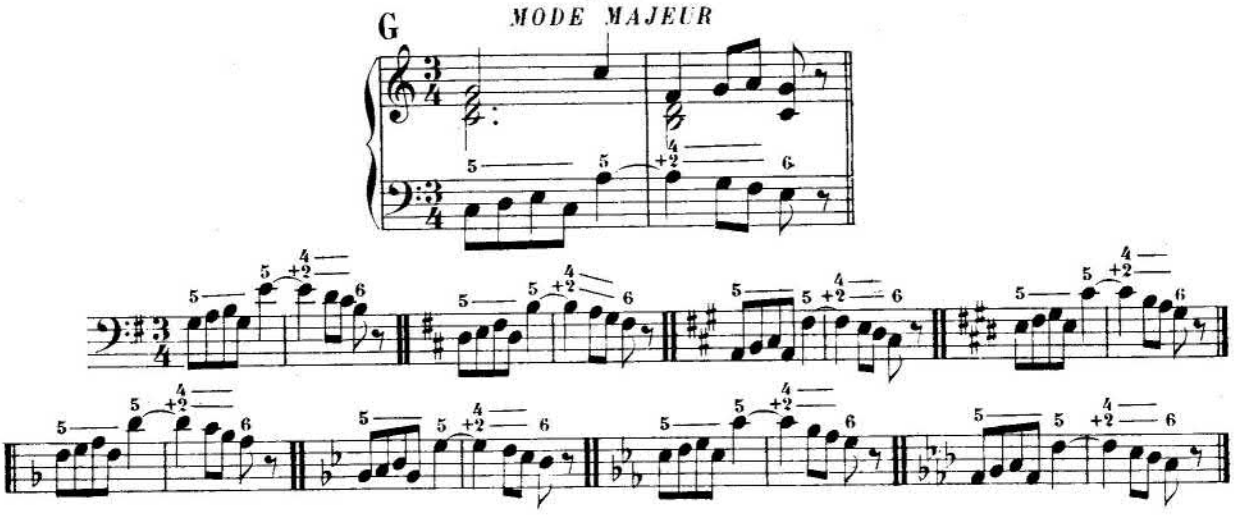
MODE MINEUR



DEUXIÈME et TROISIÈME RENVERSEMENT

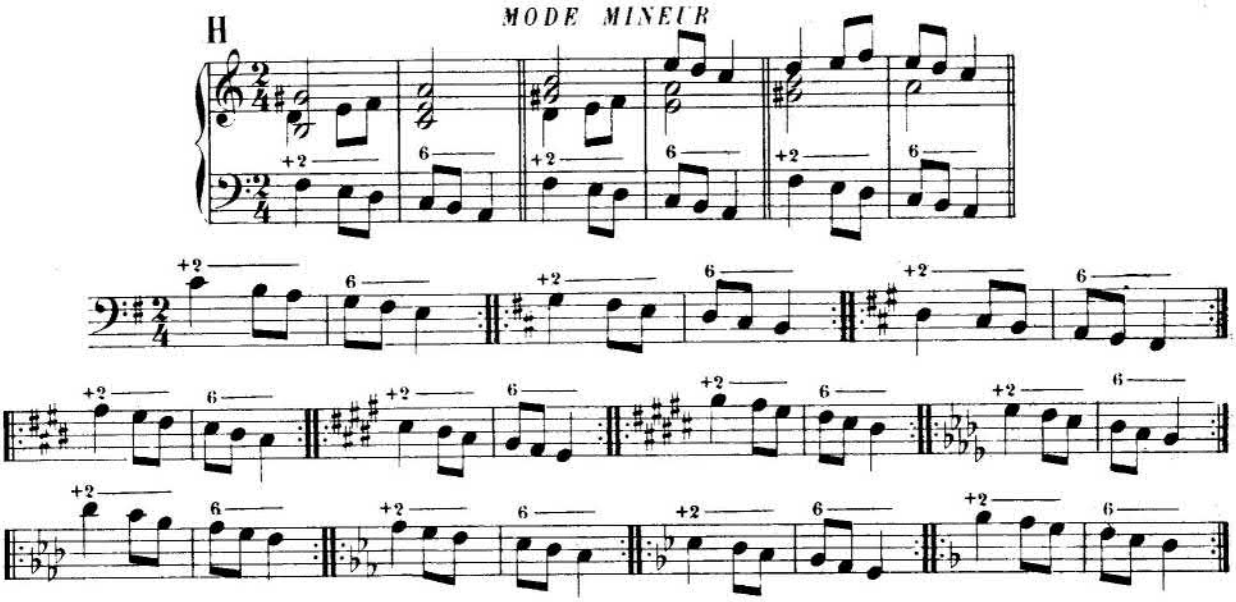
G

MODE MAJEUR



H

MODE MINEUR

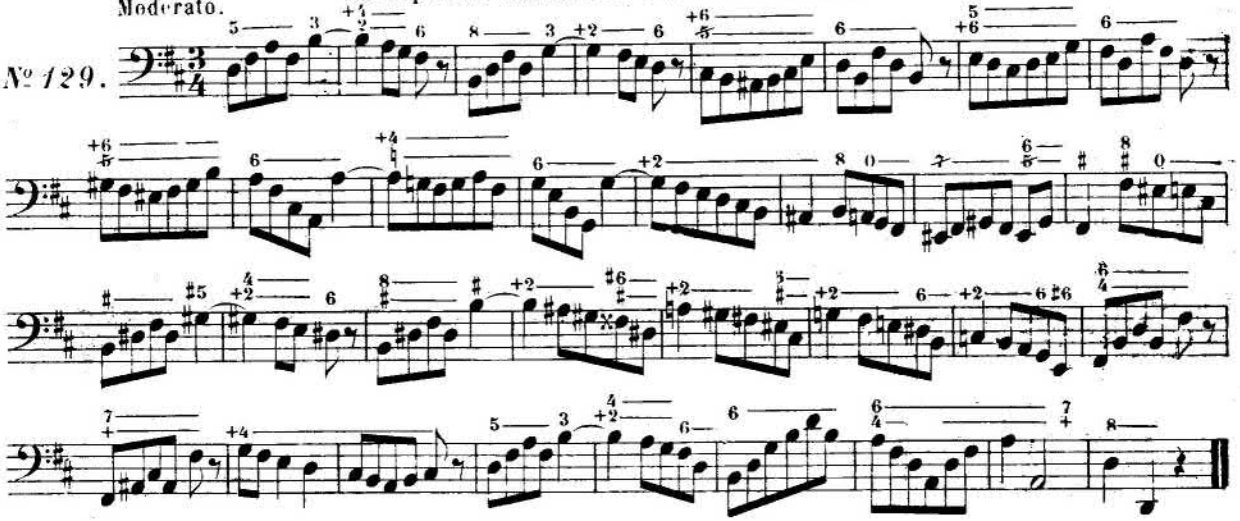


LEÇON

sur les Echanges de notes avec Notes de passage dans les accords de Septième de sensible de Septième diminuée et leurs renversements

Moderato.

№ 129.

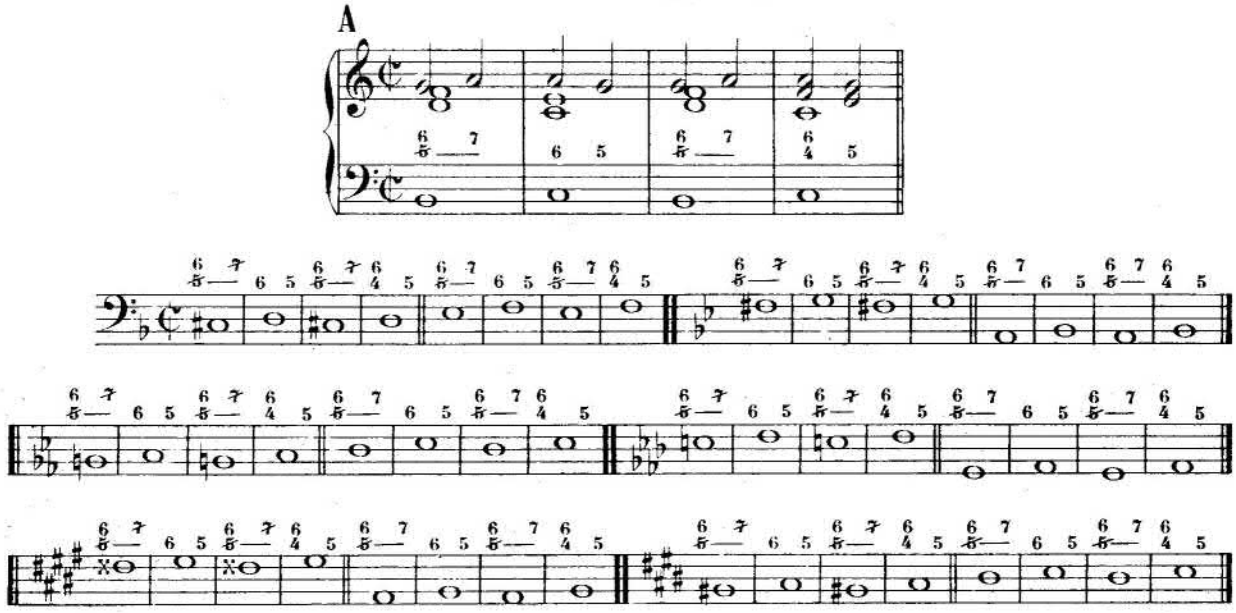


26me SÉRIE D'EXERCICES

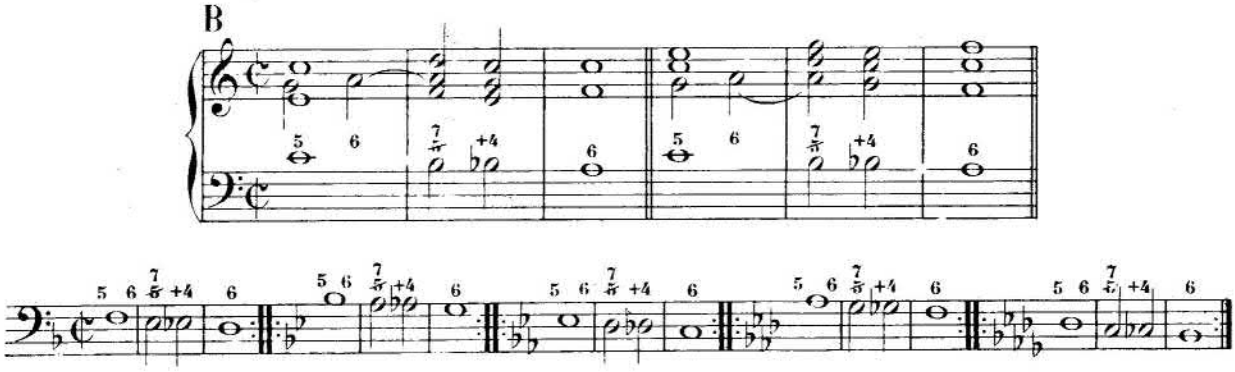
RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES
des Accords de 7me de sensible, de 7me diminuée et de leurs renversements

(V. Traité d'Harmonie, p. 235)

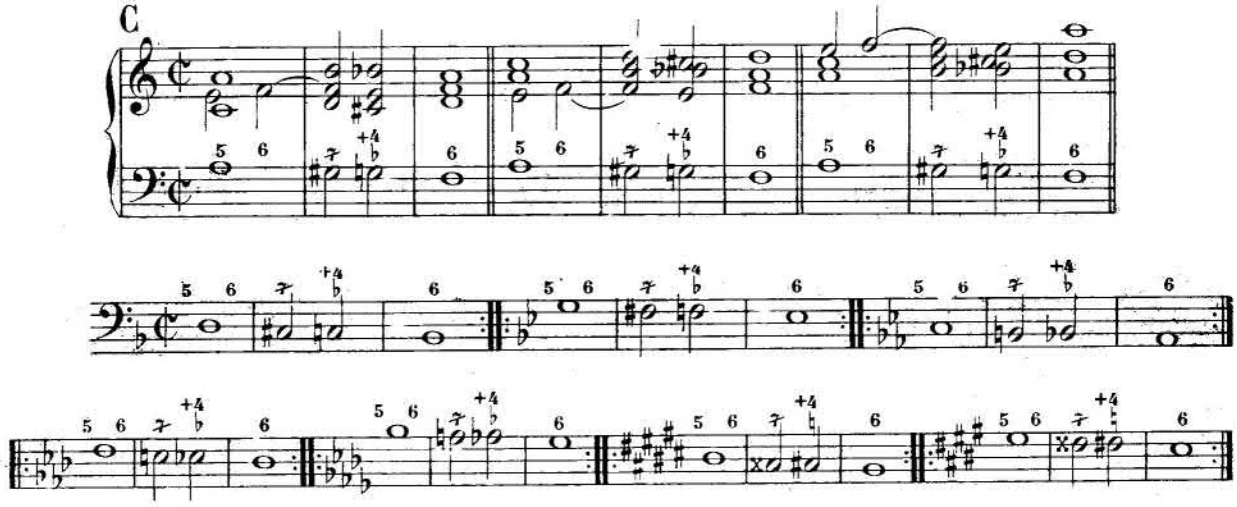
A



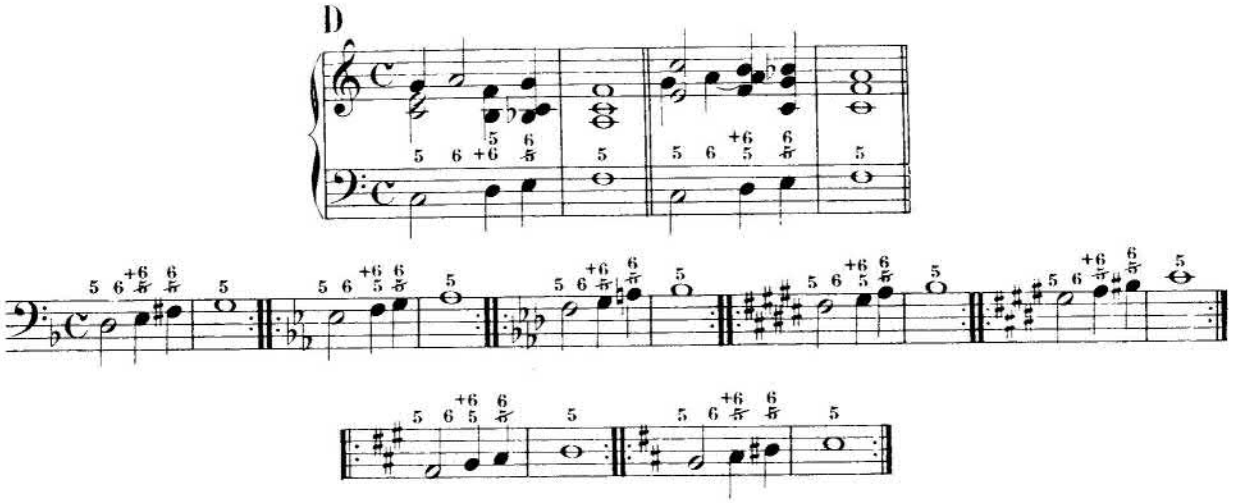
B



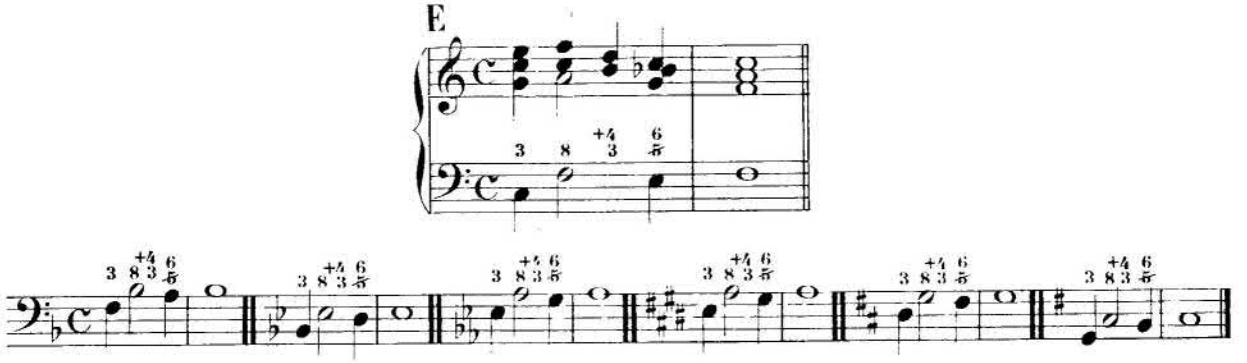
C



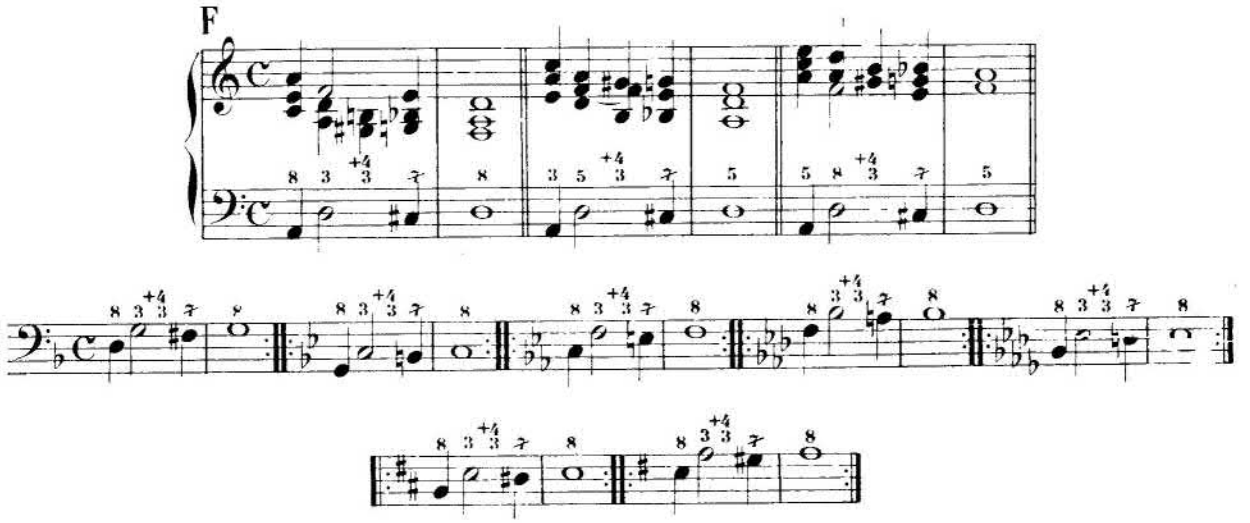
D



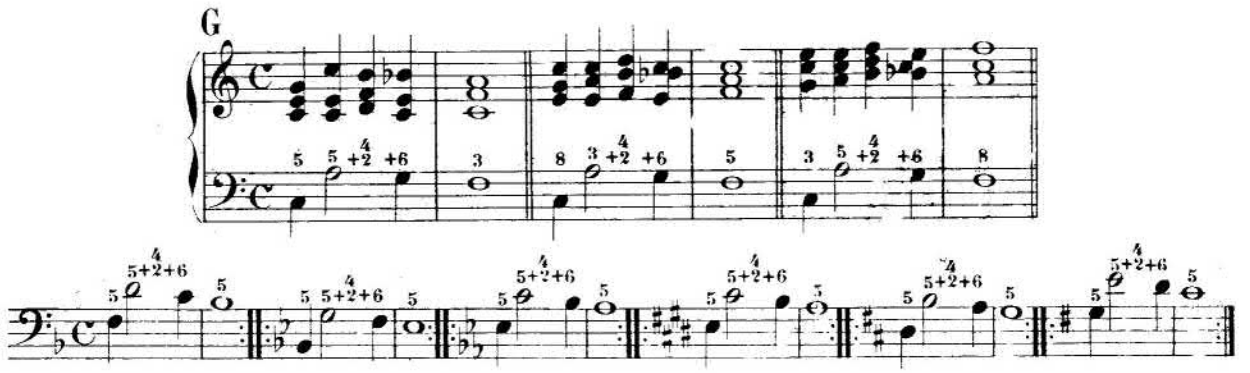
E



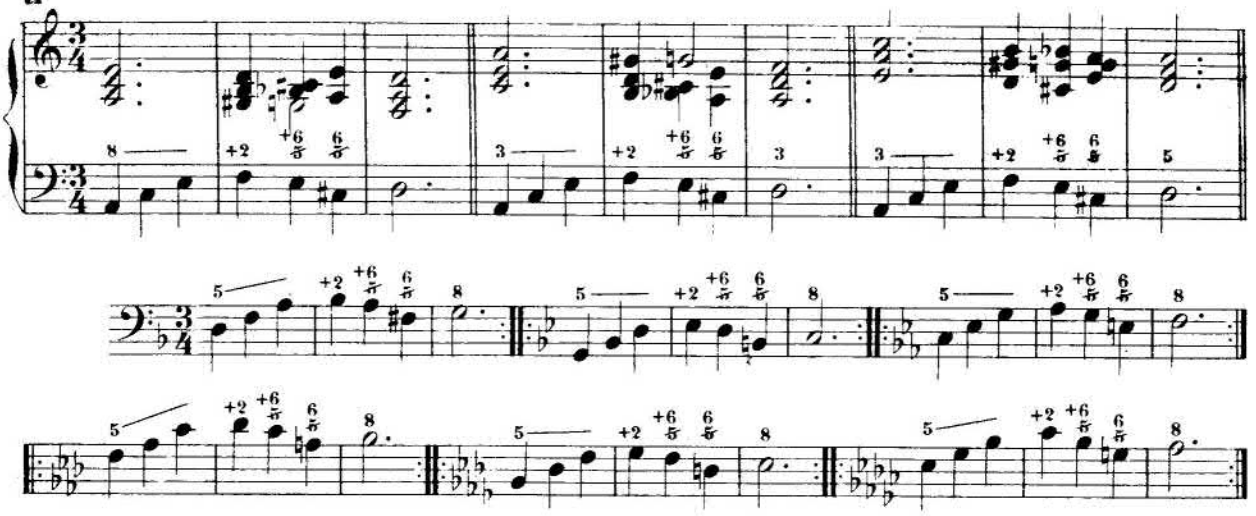
F



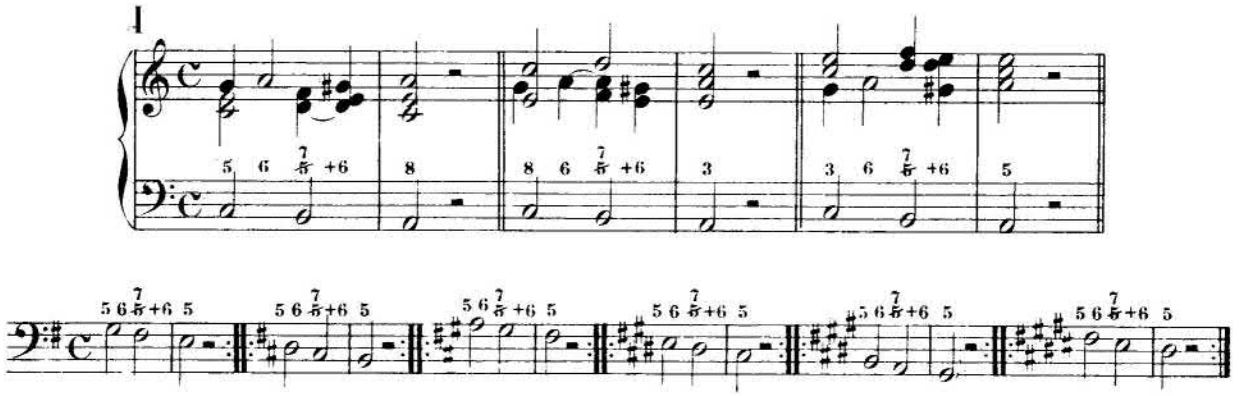
G



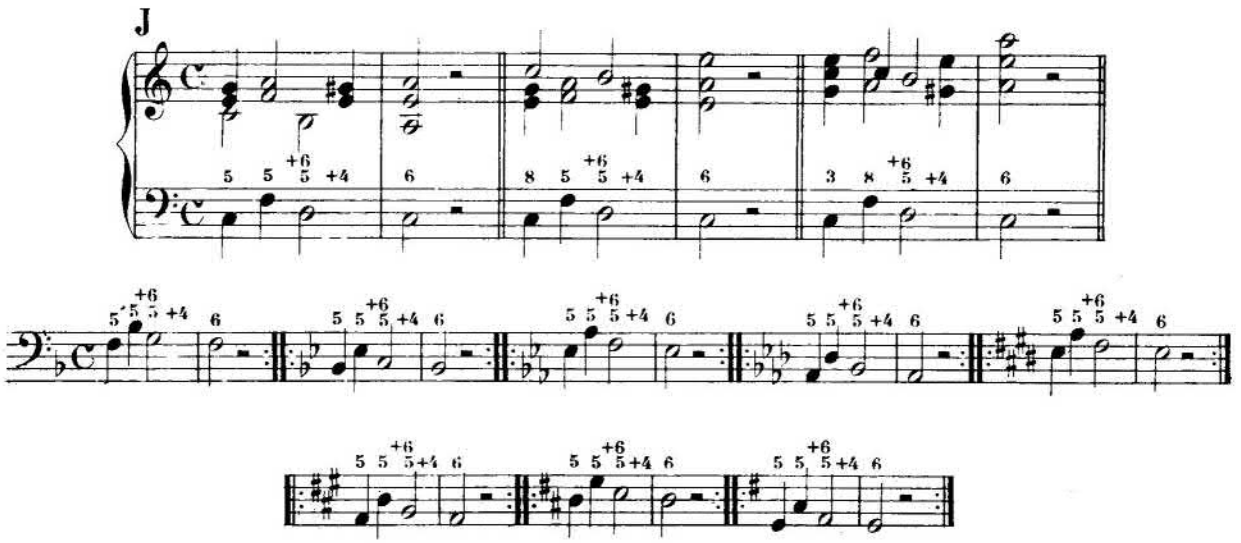
H



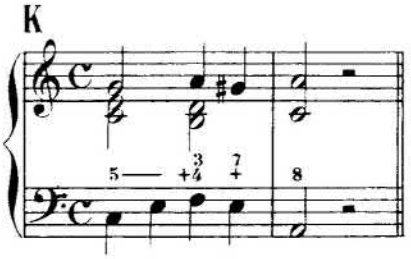
I

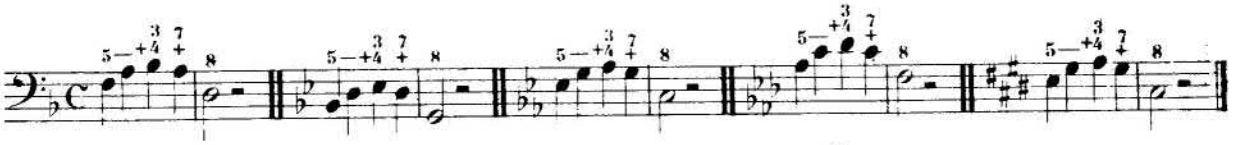


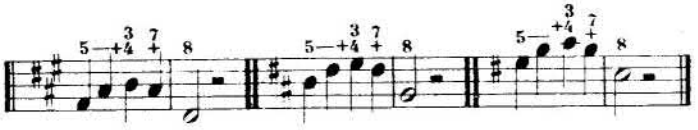
J



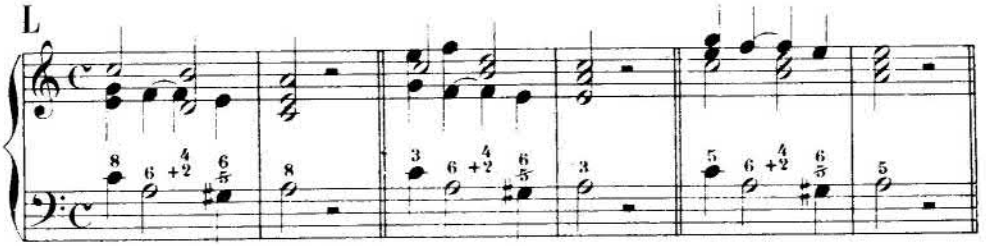
K

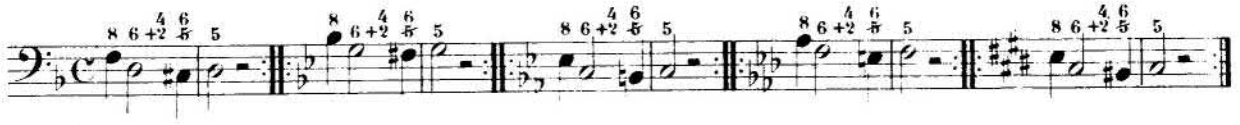


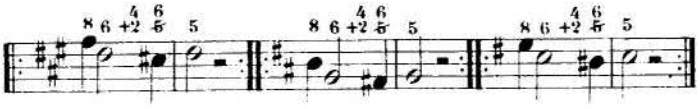




L



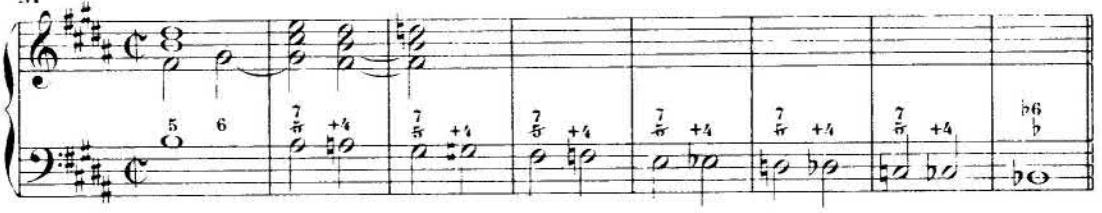




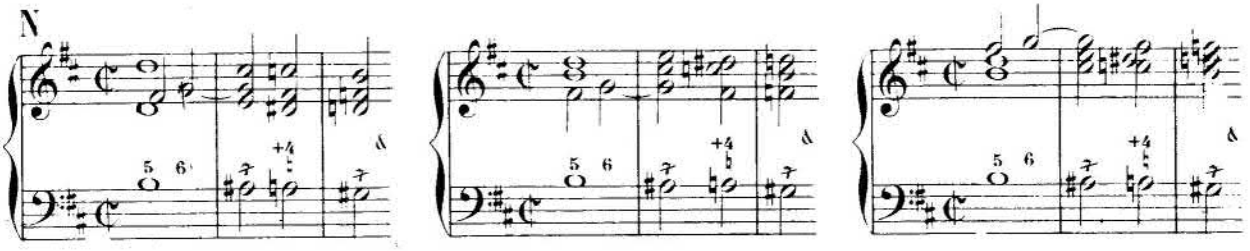
MARCHES D'HARMONIE

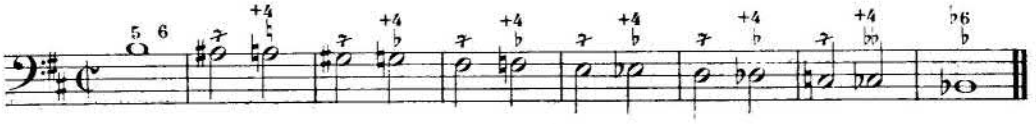
à exécuter en *différents tons*

M

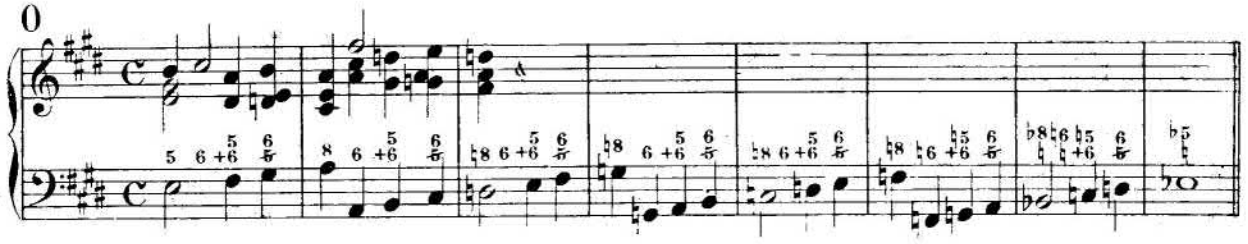


N

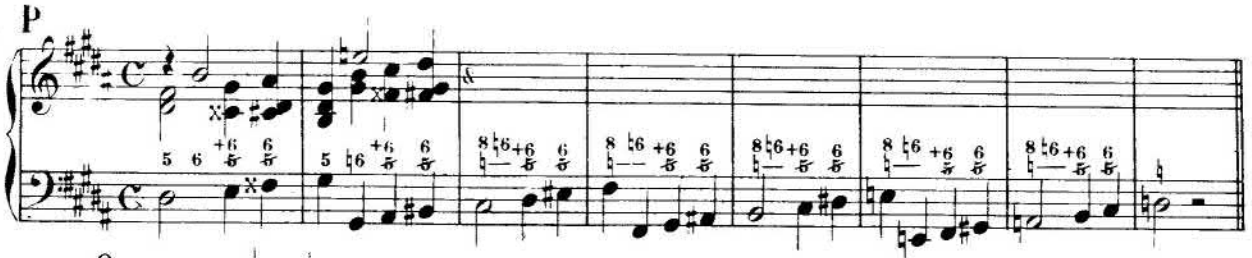




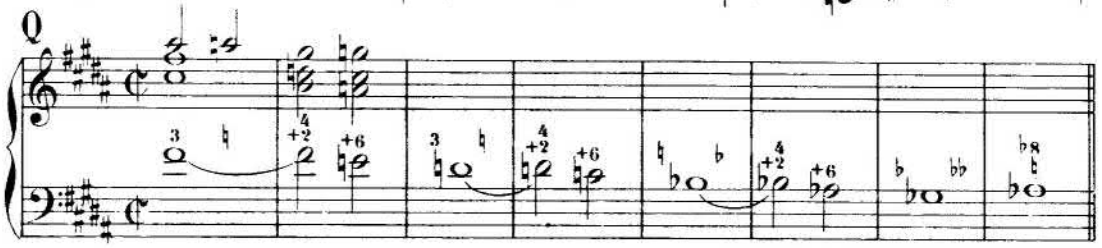
O



P



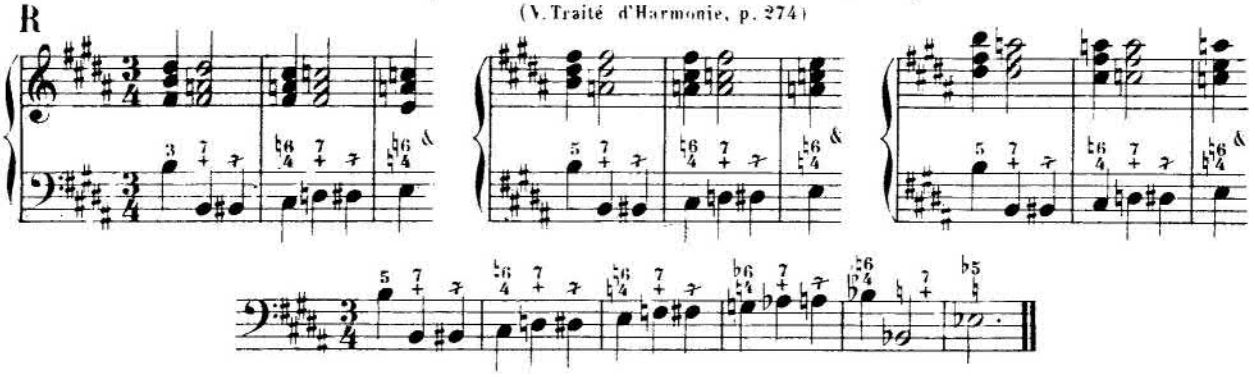
Q



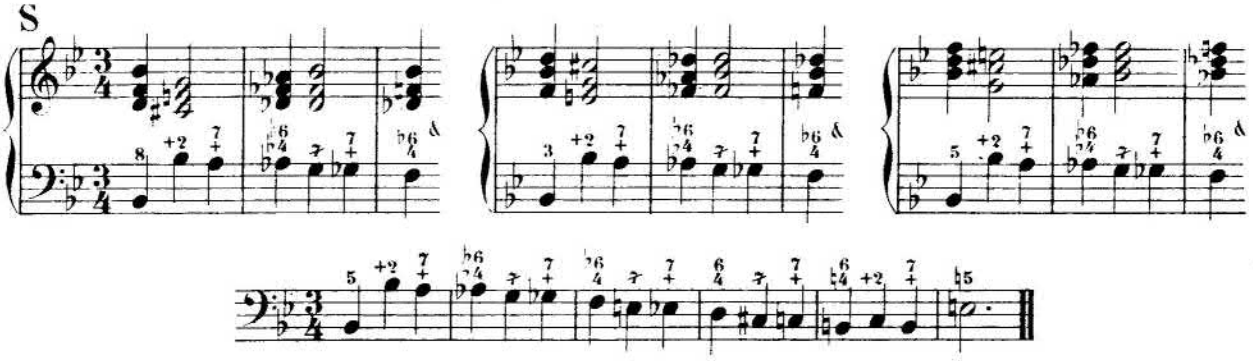
SUCCESSIONS SYMÉTRIQUES D'ACCORDS
dont les parties supérieures se font sans symétrie

(V. Traité d'Harmonie, p. 274)

R



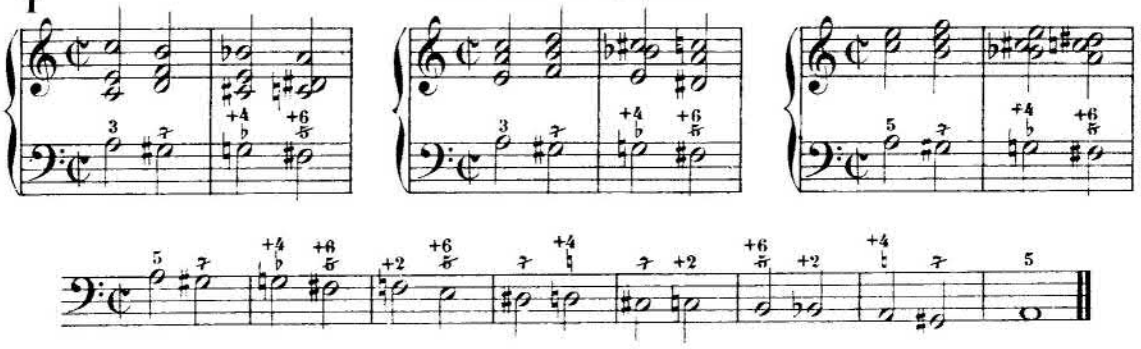
S



GAMME CHROMATIQUE
avec tonalité prédominante

(V. Traité d'Harmonie, p. 274)

T



LEÇONS

à exécuter en *position libre*.

Allegro moderato.

N° 130.

Moderato.

N° 131.

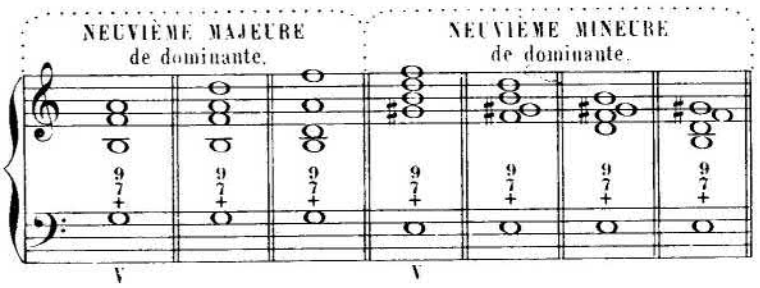
N.B. — Etudier les *Basses chiffrées* N°s 175 à 184 de Notre *Cours d'Harmonie*, p. 274 et 275.

ACCORDS de NEUVIÈME de DOMINANTE

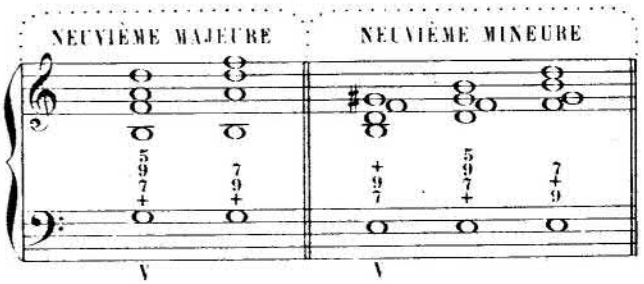
ÉTAT FONDAMENTAL

(Voir notre Traité d'Harmonie, pages 279 et suivantes)

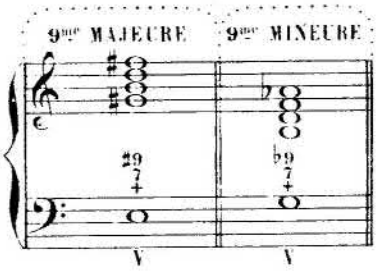
§ 61.—On chiffre, généralement, les accords de *neuvième de dominante* par $\overset{9}{7}$ quelle que soit la position qu'on doive leur donner.



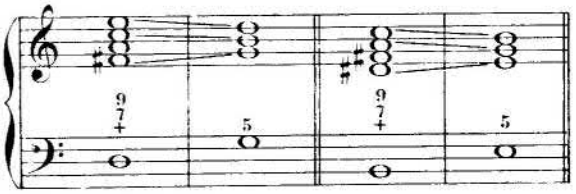
Mais, pour mieux préciser *certaines dispositions* de leurs notes supérieures, on peut indiquer ces accords des diverses manières suivantes:



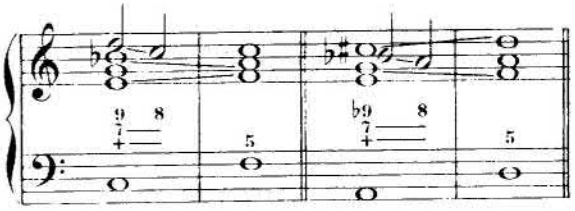
§ 62.—Si, pour obtenir la neuvième *majeure* ou la neuvième *mineure*, on est obligé de recourir à *un accident* ♯, ♮ ou ♭, on ajoute cet accident devant le chiffre 9.



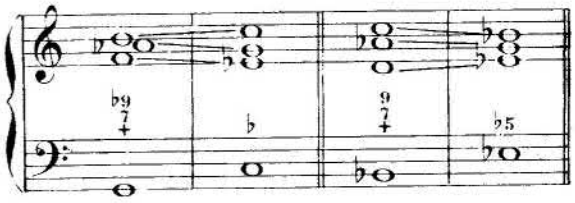
§ 63.—En *résolution naturelle*, la *tierce* des accords de *neuvième de dominante* doit *monter* d'un *demi-ton*, la *septième* et la *neuvième* doivent *descendre* d'un degré.

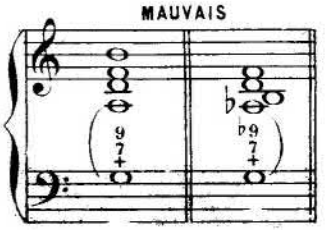


§ 64.—On peut faire la *résolution anticipée* de la *neuvième* sur l'*octave* (cela produit l'accord de *septième de dominante* avec basse doublée) avant d'arriver à l'*accord de tonique* sur lequel se résolvent les autres notes.

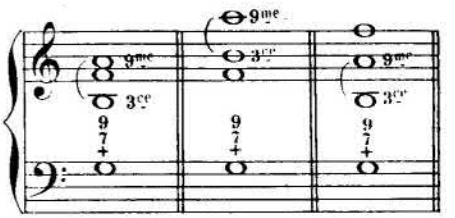


§ 65.—On *retranche* souvent la *quinte* des accords de *neuvième de dominante*: dès lors, on n'a plus que *quatre parties*.





§ **66.**— La *dissonance* de *neuvième,* qu'elle soit *majeure,* qu'elle soit *mineure,* ne doit, en aucun cas, être *rapprochée* de la *fondamentale* de manière à former, avec celle-ci, un *intervalle de seconde.*



§ **67.**— La *neuvième majeure* doit, en outre, être *placée au-dessus de la tierce* et former *avec elle* l'intervalle de *septième.*

§ **68.**— La *position serrée* avec la *neuvième* comme *note aigüe* est *la plus favorable* pour le *piano.*

27me SÉRIE D'EXERCICES

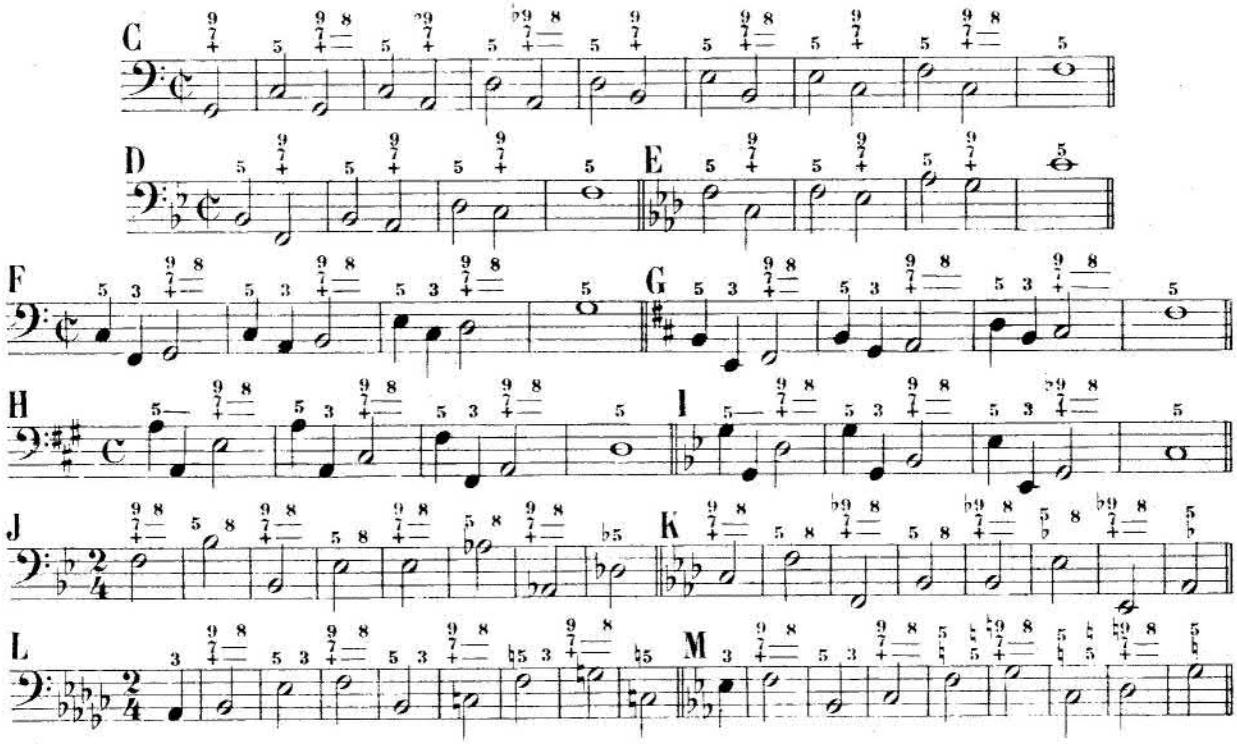
RÉSOLUTIONS NATURELLES
des Accords de Neuvième de dominante

A

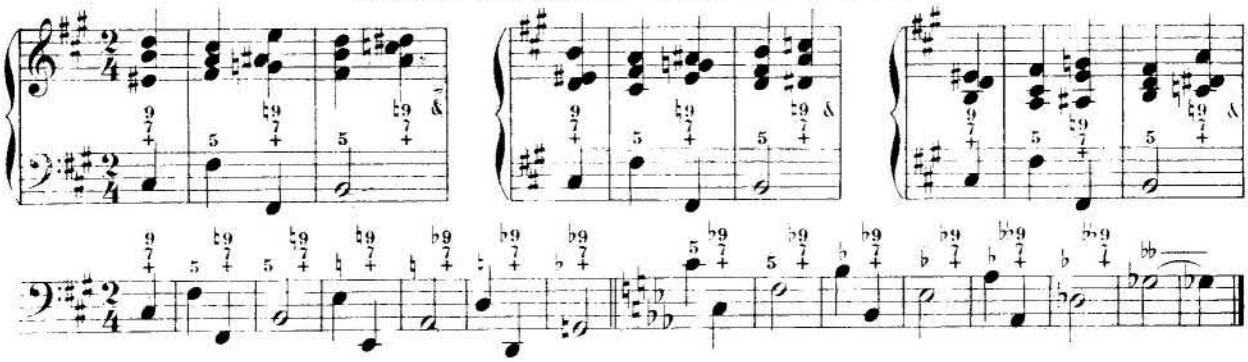
B

MARCHES D'HARMONIE

à exécuter dans *une seule position* (Neuvième a la partie superieure.)



à exécuter *sans symétrie* et dans *trois positions.*

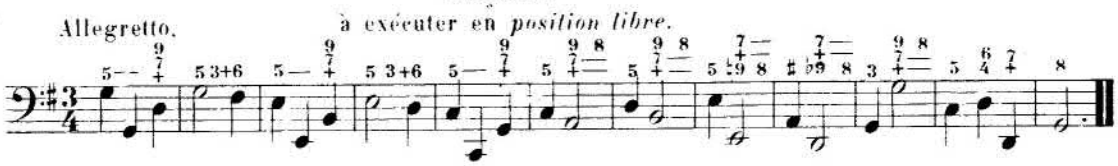


LECONS

à exécuter en *position libre.*

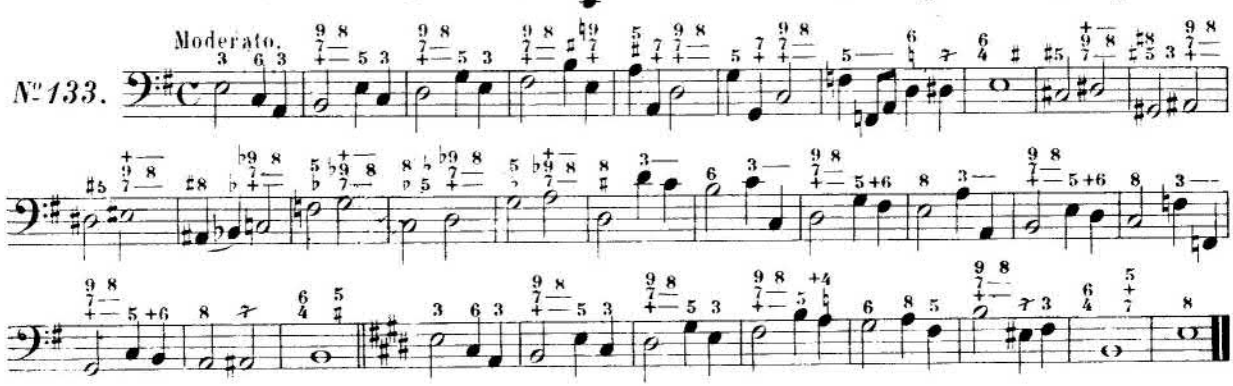
Allegretto.

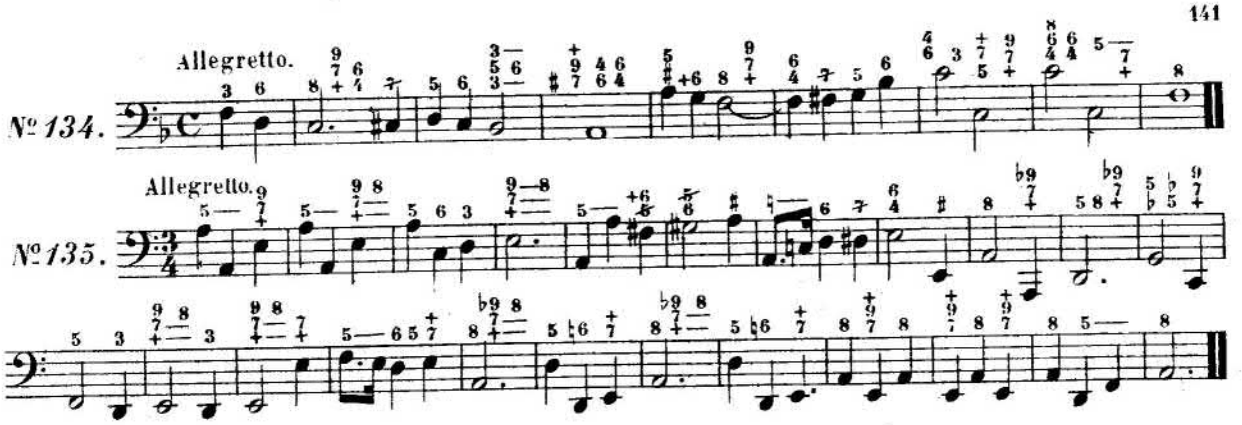
N° 132.



Moderato.

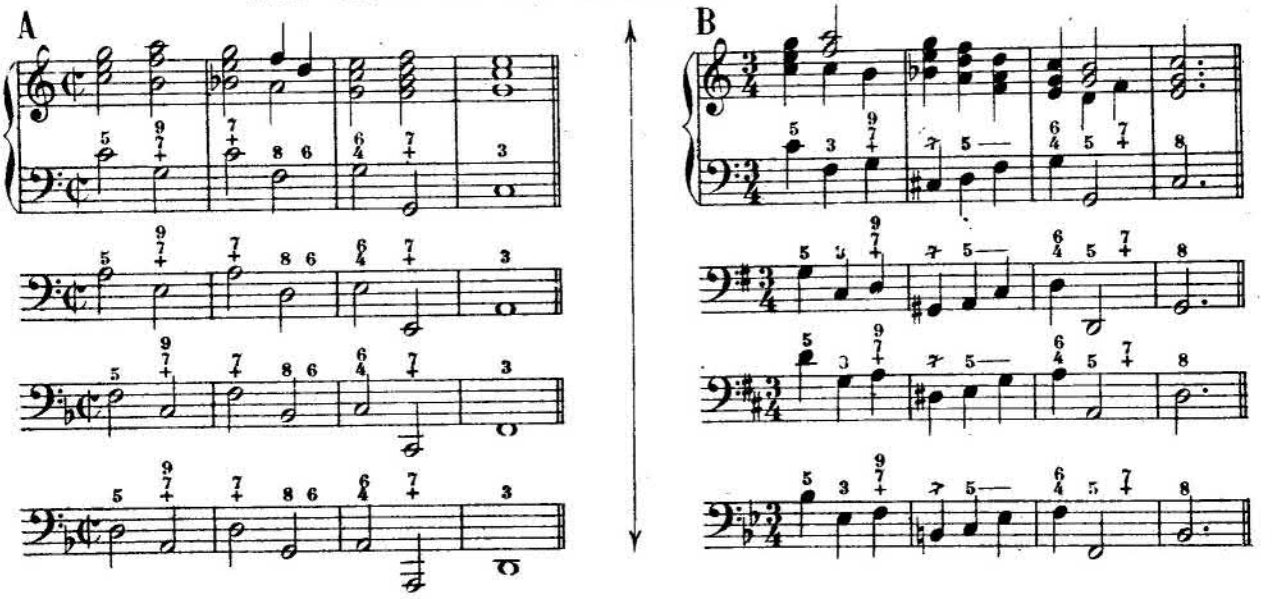
N° 133.



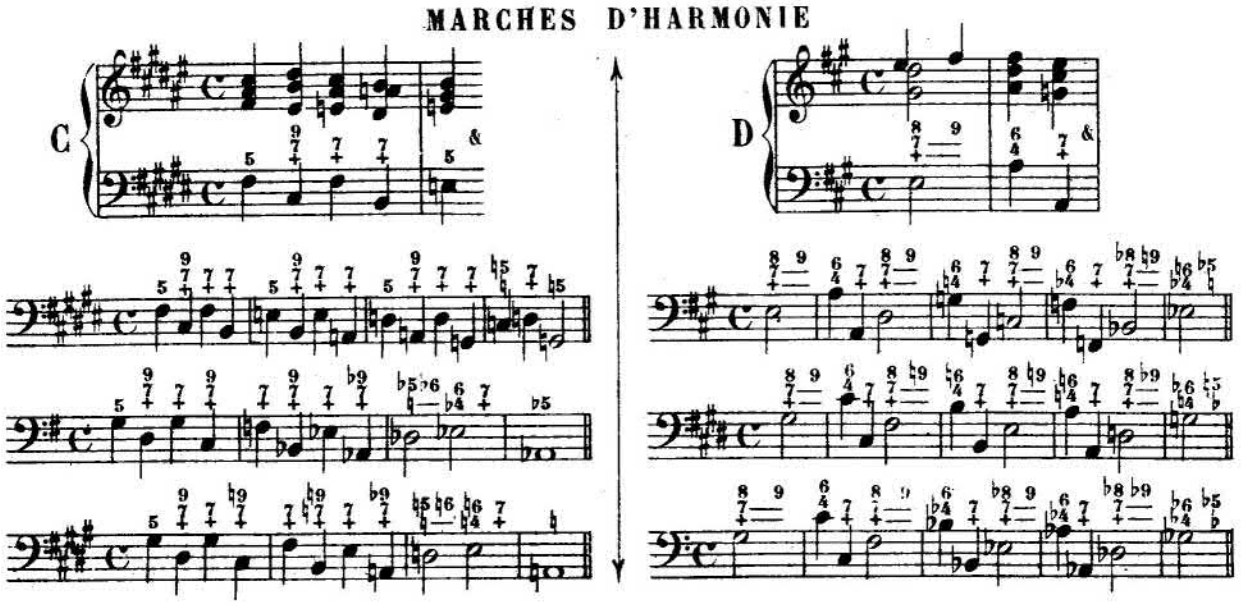


28me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES
des Accords de Neuvième de dominante



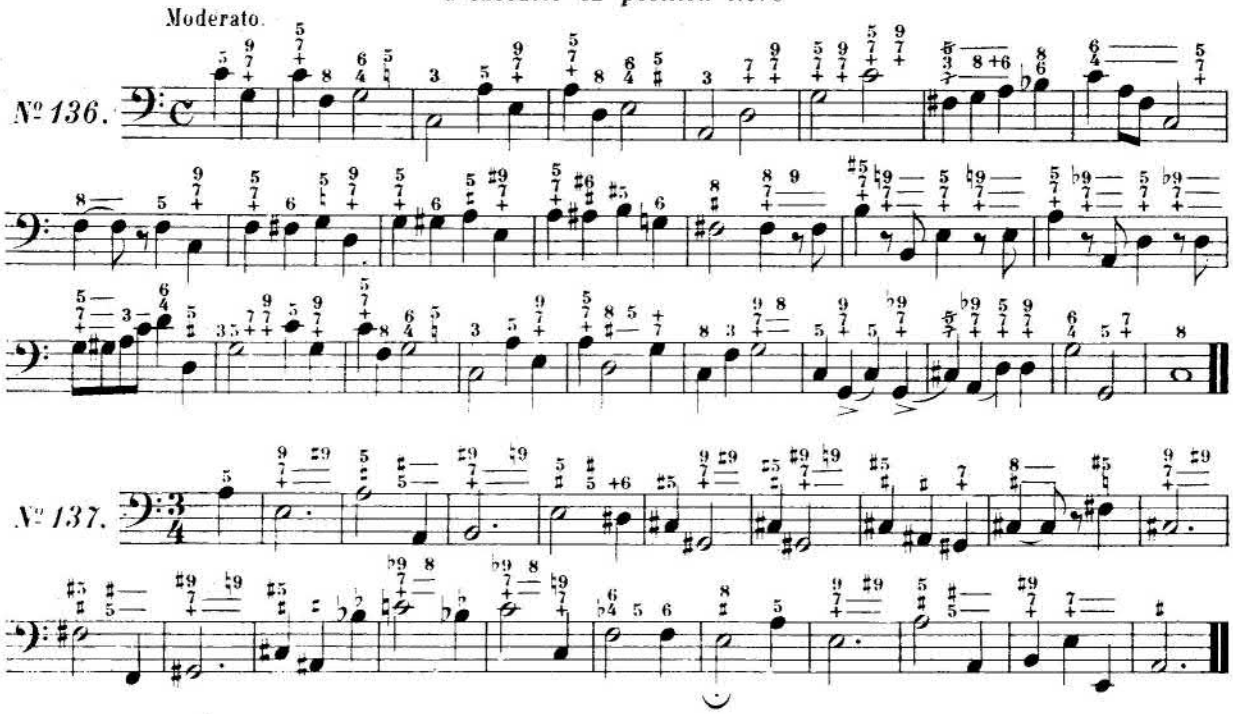
MARCHES D'HARMONIE



LEÇONS

à exécuter en *position libre*

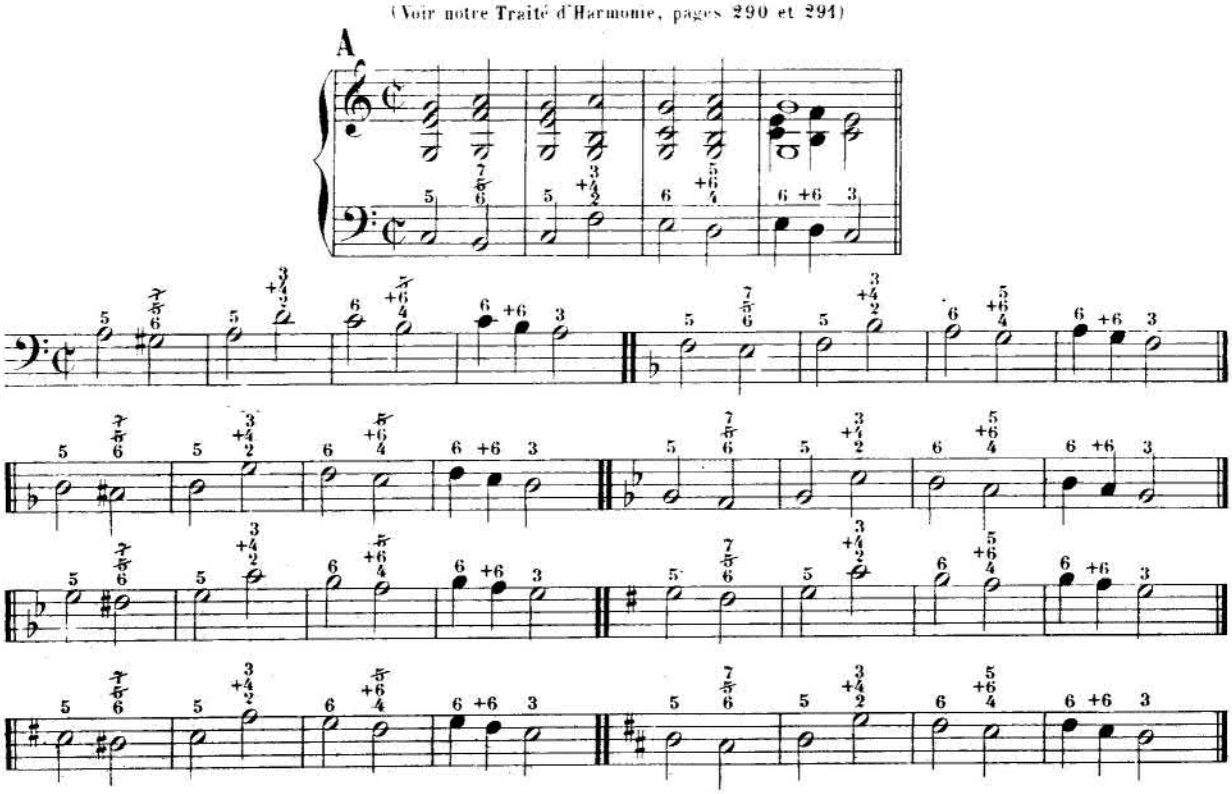
Moderato.



29me SÉRIE D'EXERCICES

RENVERSEMENTS
des Accords de Neuvième de dominante

(Voir notre Traité d'Harmonie, pages 290 et 291)



MARCHES D'HARMONIE

PREMIER RENVERSEMENT

B *Mode majeur.*

C *Mode mineur.*

DEUXIÈME RENVERSEMENT

dans les deux modes.

D

TROISIÈME RENVERSEMENT

E *Mode majeur.*

F *Mode mineur.*

LEÇON

à exécuter en *position libre.*

Andantino religioso.

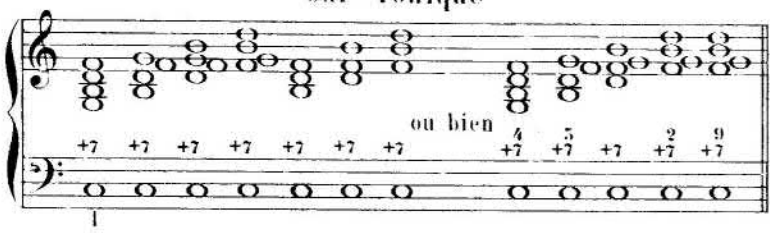
N° 138.

ACCORDS de SEPTIÈME et de NEUVIÈME SUR-TONIQUE

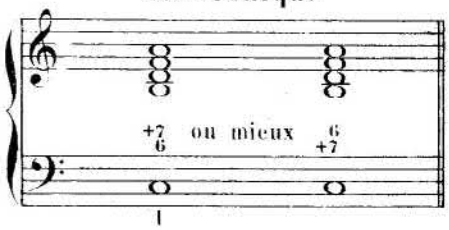
(V. Traité d'Harmonie, p. 296 et suivantes)

CHIFFRAGE et DISPOSITION des ACCORDS SUR-TONIQUE

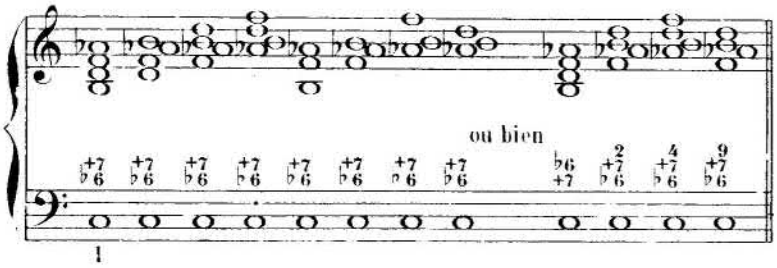
ACCORD de SEPTIÈME de DOMINANTE sur-Tonique



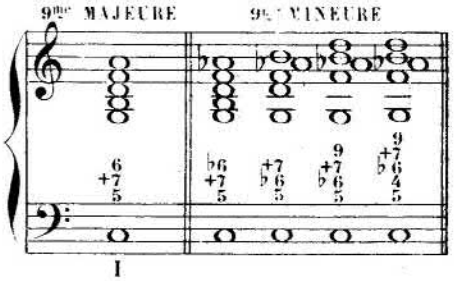
ACCORD de 7me de SENSIBLE sur-Tonique



ACCORD de SEPTIÈME DIMINUÉE sur-Tonique



ACCORD de NEUVIÈME sur-Tonique



30me SÉRIE D'EXERCICES

RÉSOLUTION NATURELLE
des Accords de Septième et de Neuvième sur-Tonique

SEPTIÈME de DOMINANTE SUR-TONIQUE

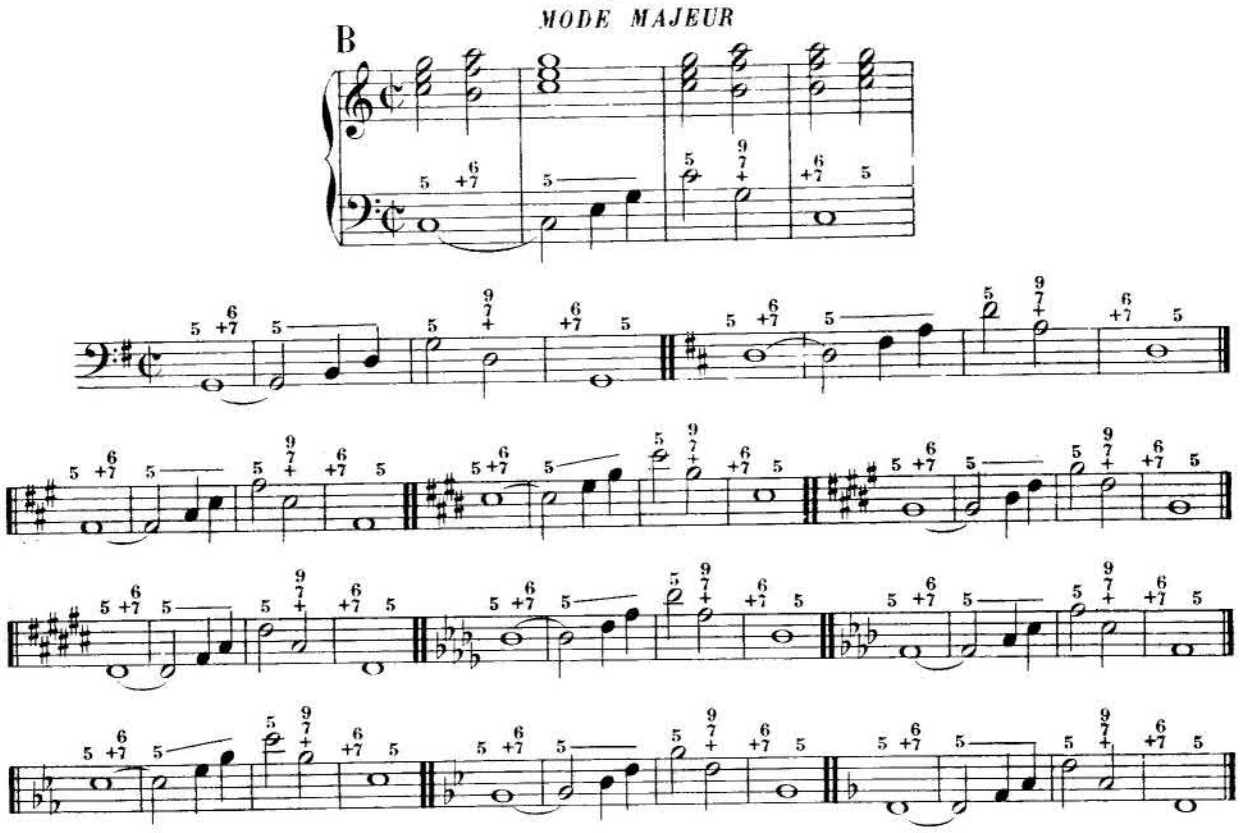
DANS LES DEUX MODES

A

SEPTIÈME de SENSIBLE SUR-TONIQUE

MODE MAJEUR

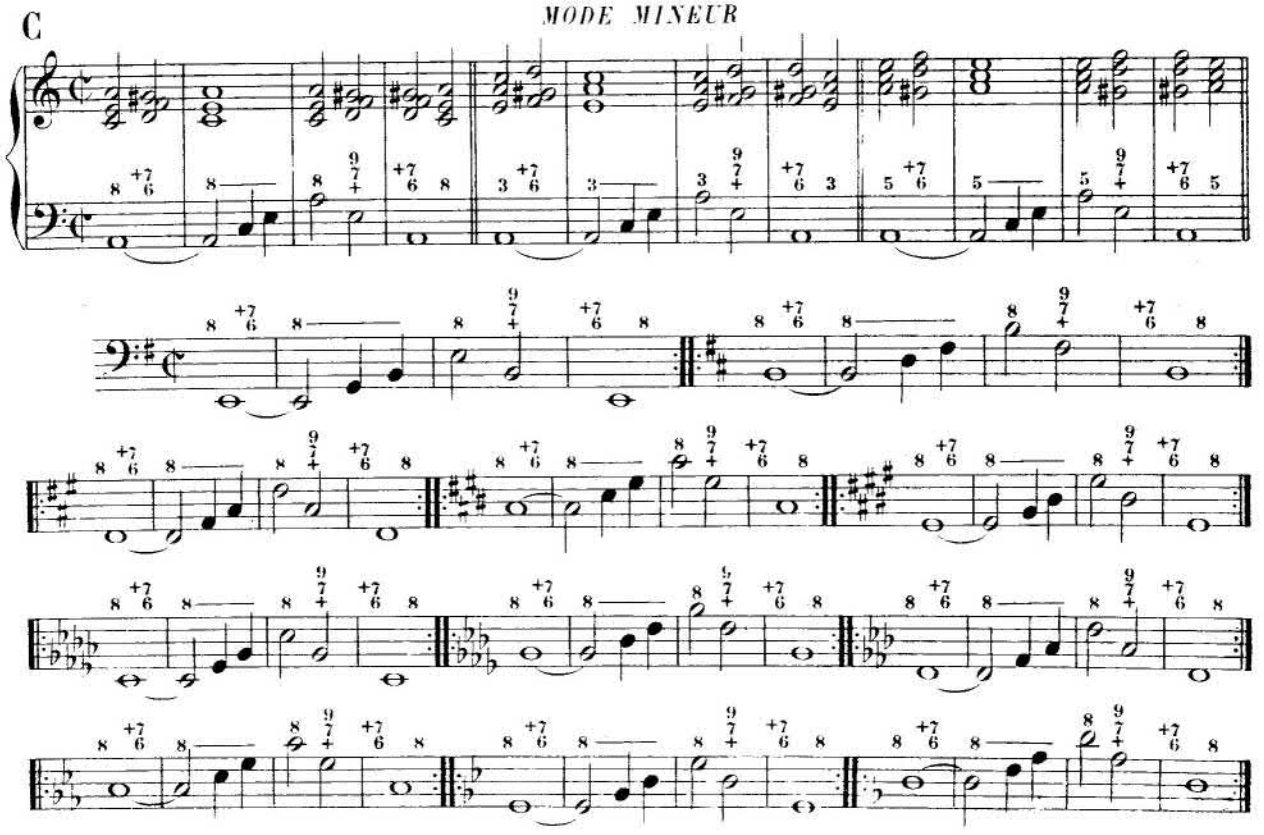
B



SEPTIÈME DIMINUÉE SUR-TONIQUE

MODE MINEUR

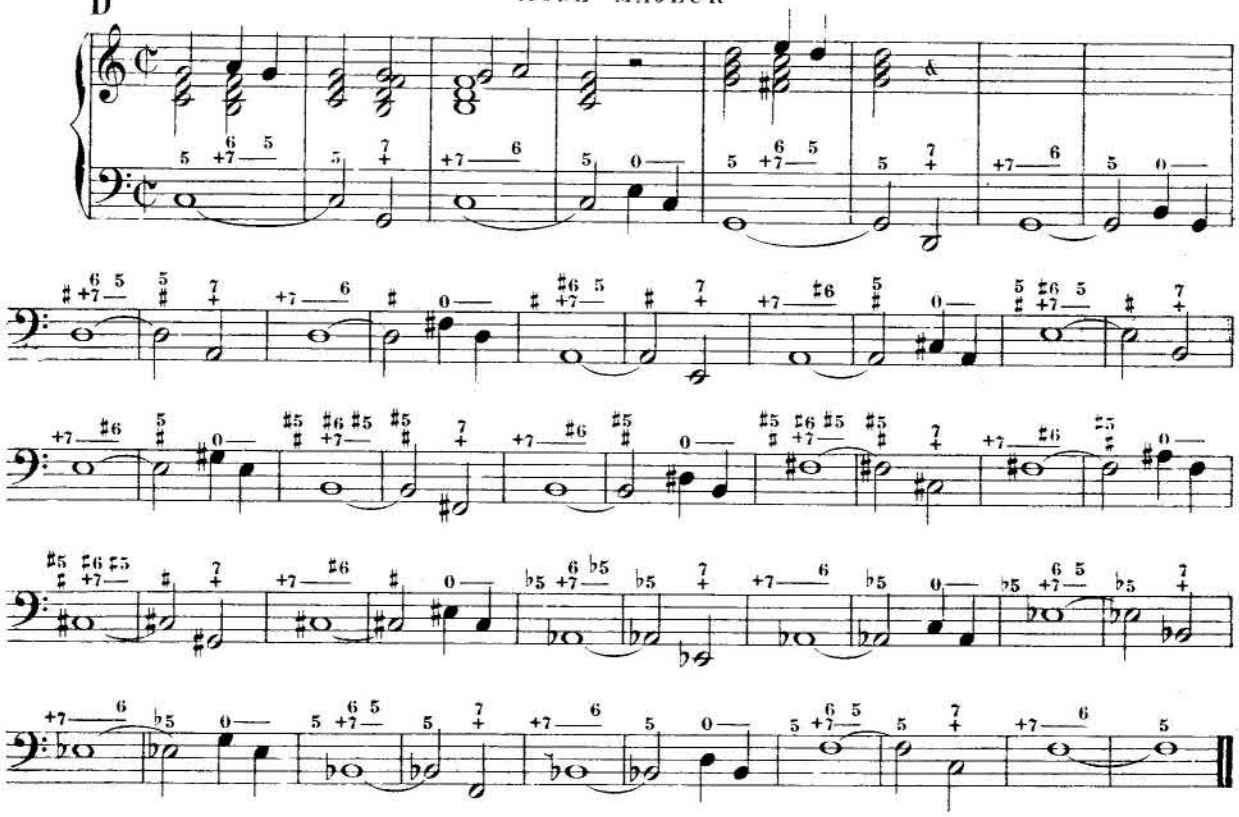
C



SEPTIÈME de DOMINANTE et SEPTIÈME de SENSIBLE SUR-TONIQUE

D

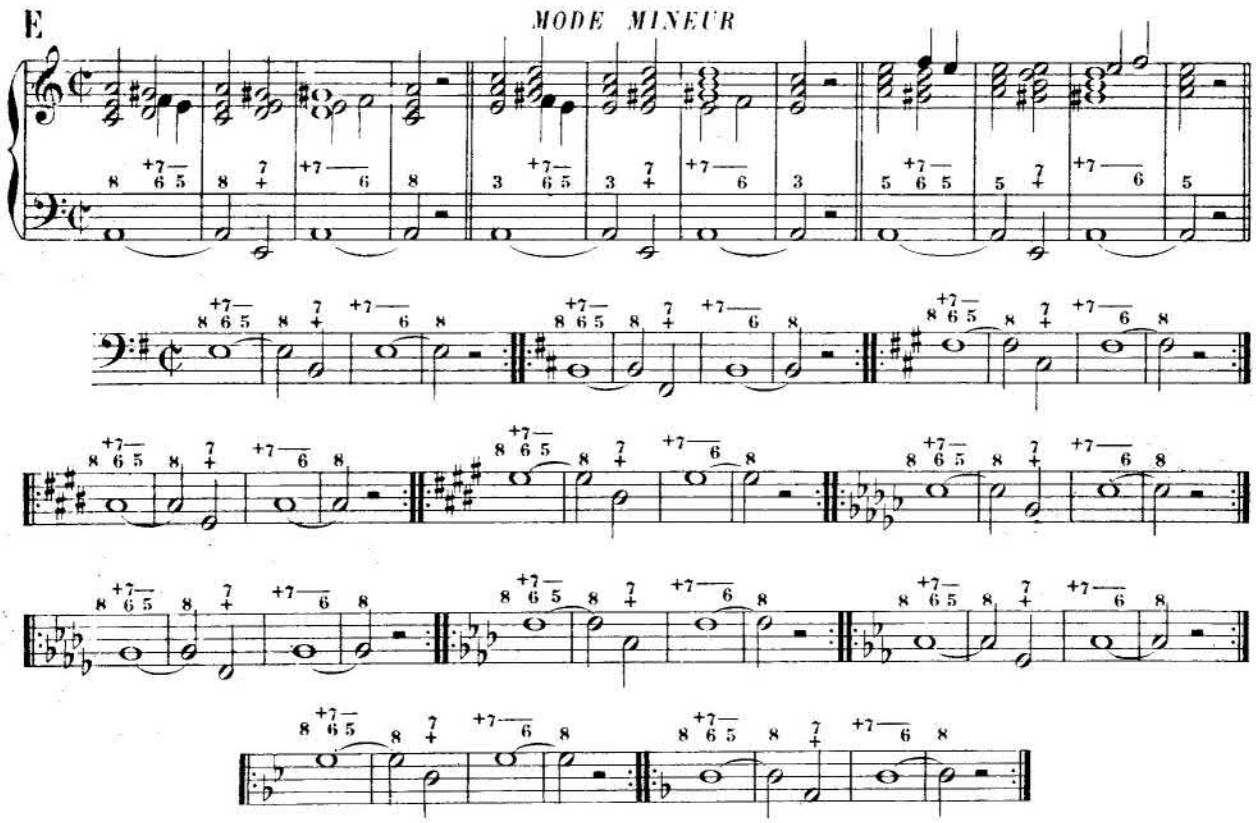
MODE MAJEUR



SEPTIÈME de DOMINANTE et SEPTIÈME DIMINUÉE SUR-TONIQUE

E

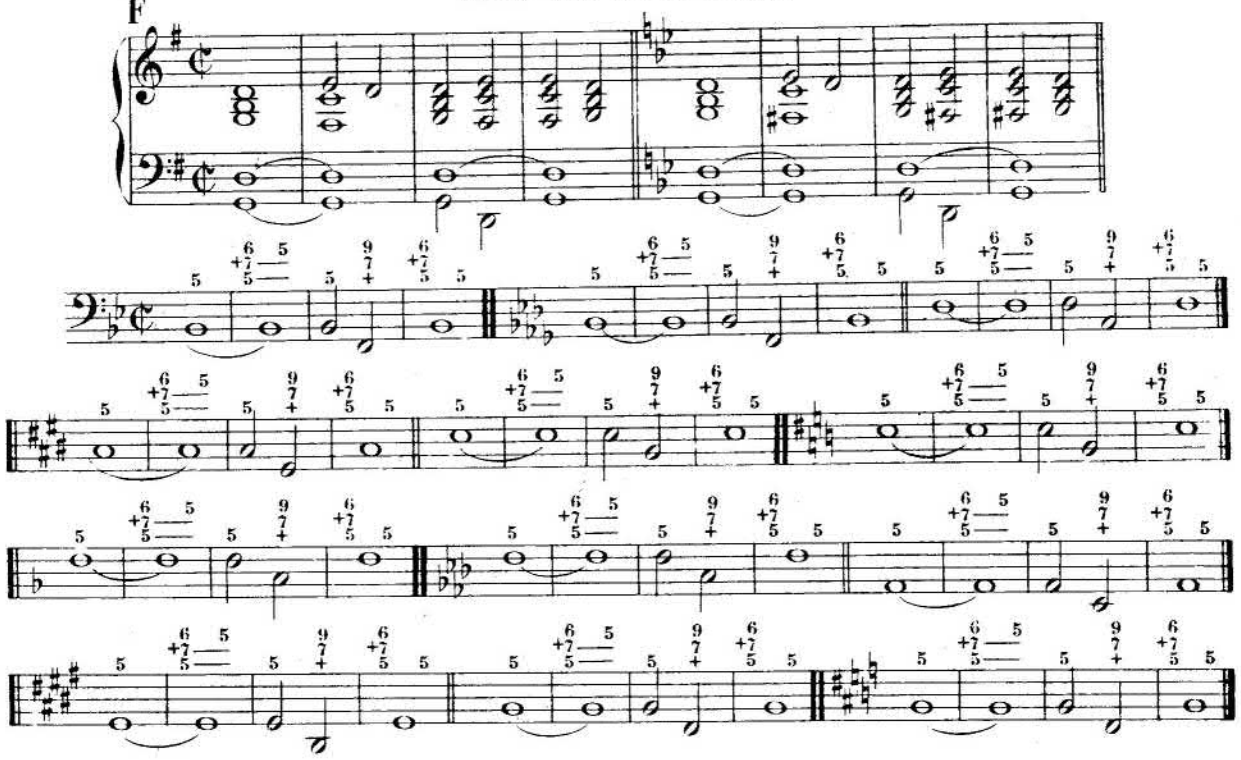
MODE MINEUR



NEUVIÈME de DOMINANTE SUR-TONIQUE

DANS LES DEUX MODES

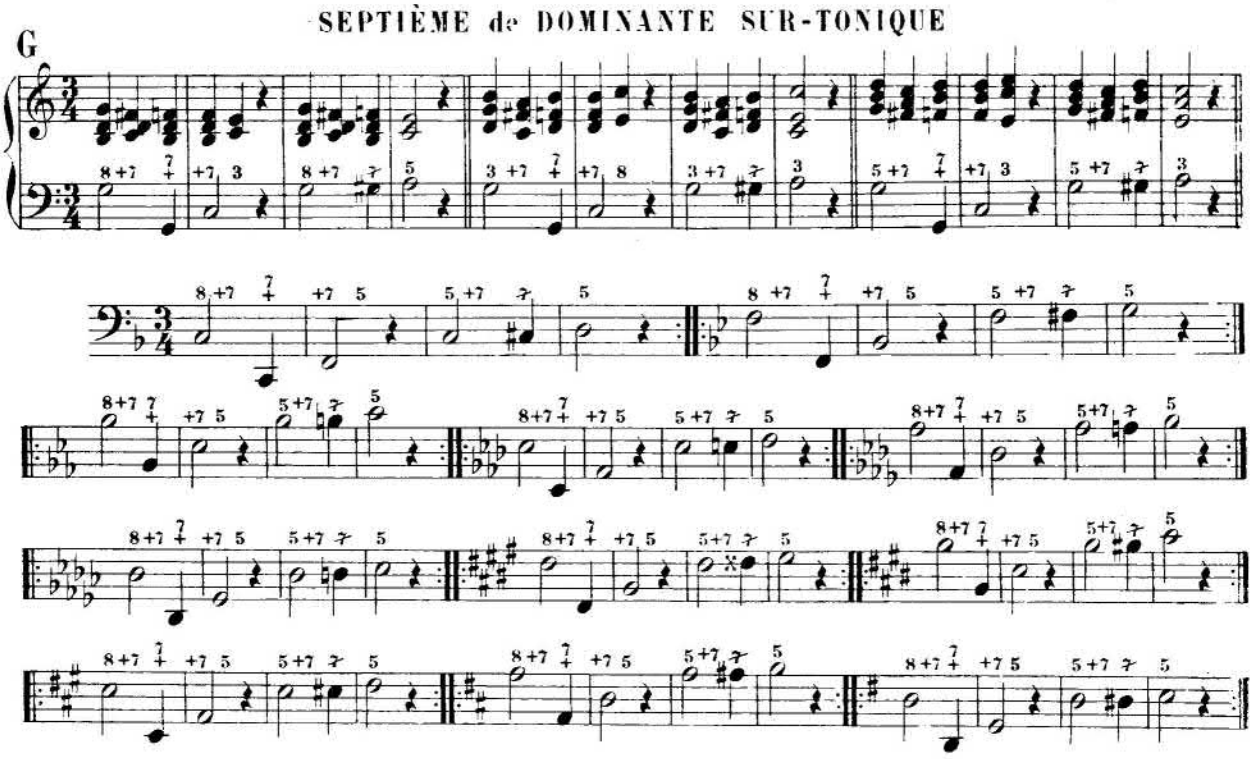
F



RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES
des Accords de Septième et de Neuvième sur-Tonique

SEPTIÈME de DOMINANTE SUR-TONIQUE

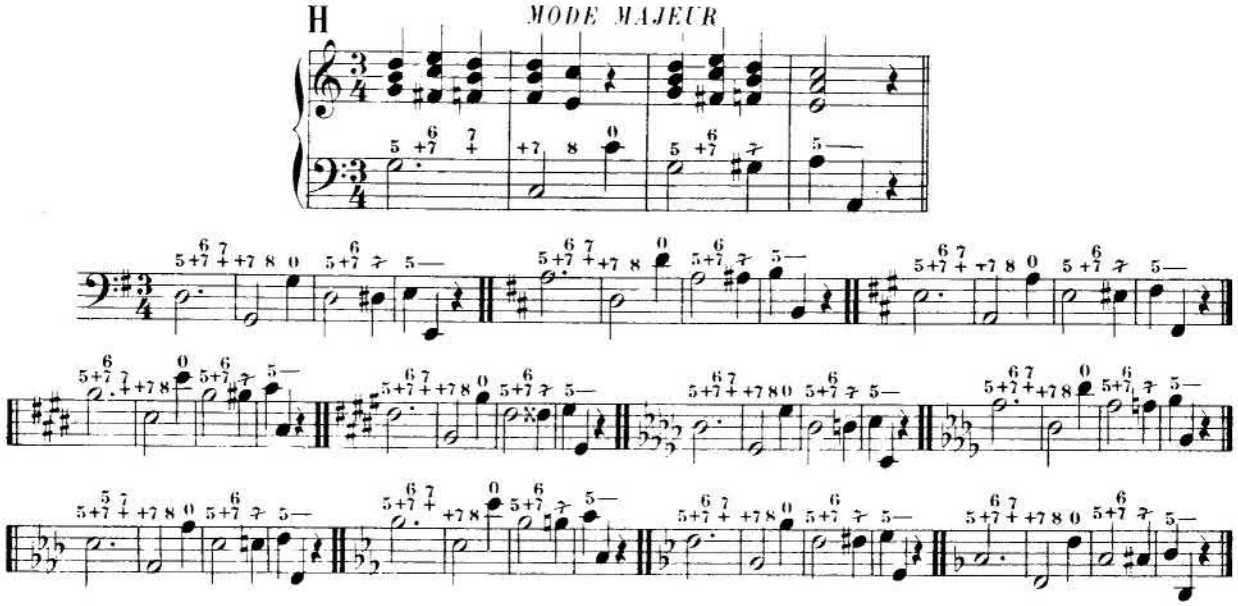
G



SEPTIÈME de SENSIBLE SUR-TONIQUE

H

MODE MAJEUR



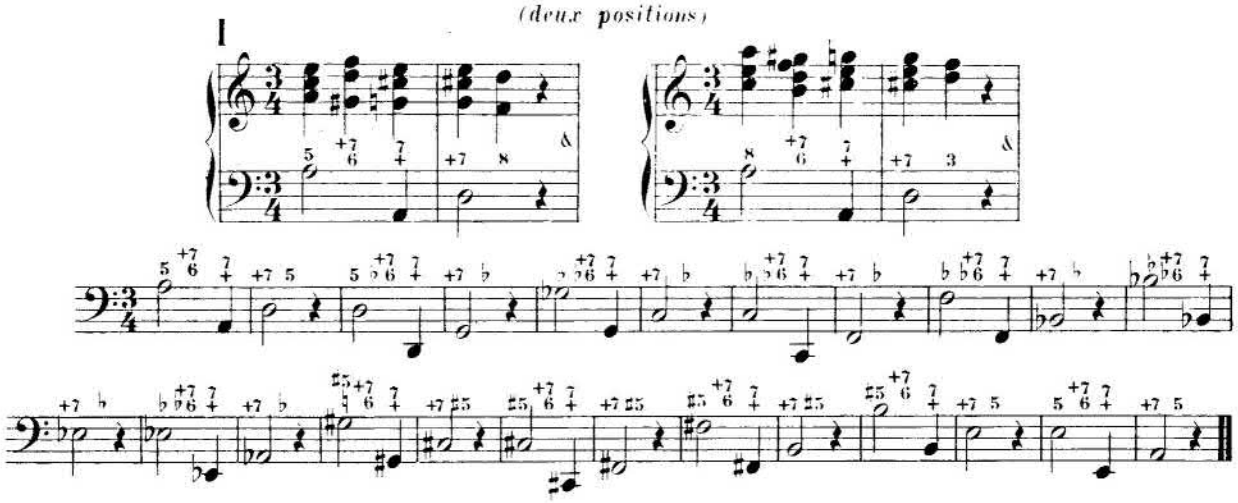
SEPTIÈME DIMINUÉE SUR-TONIQUE

MODE MINEUR

MARCHE D'HARMONIE

(deux positions)

I

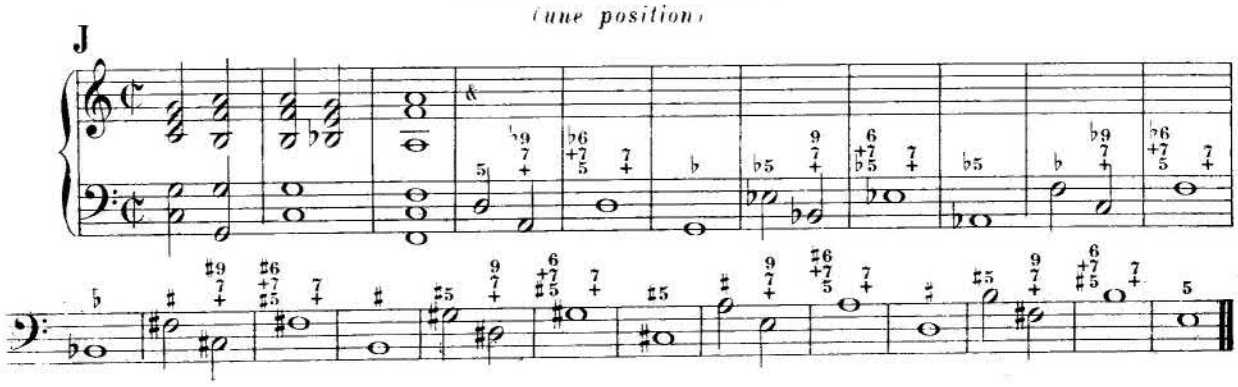


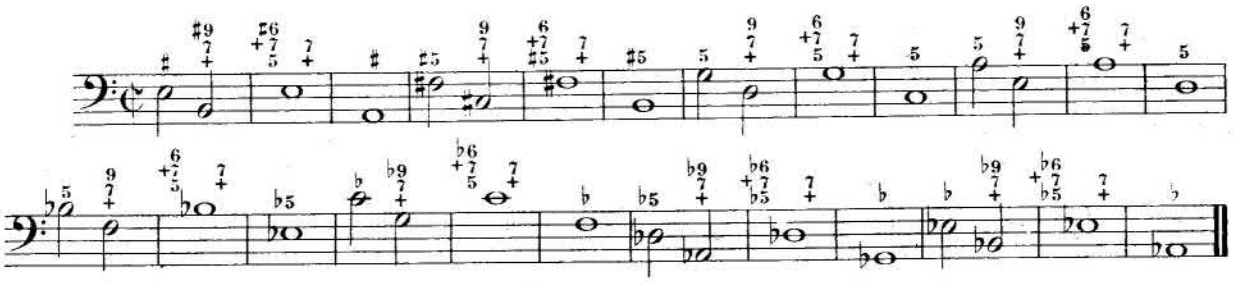
NEUVIÈME de DOMINANTE SUR-TONIQUE

MARCHE D'HARMONIE

(une position)

J



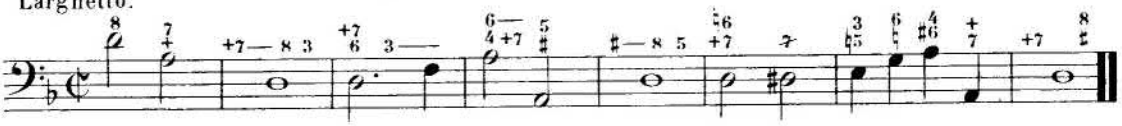


LEÇONS

à exécuter en *position libre* et dans différents tons.

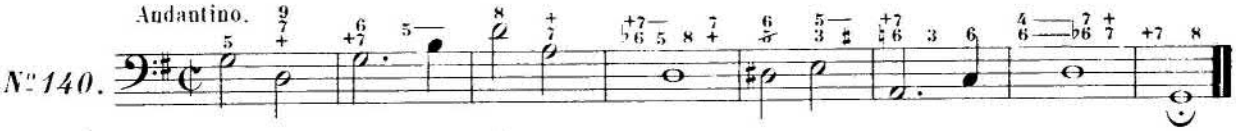
Larghetto.

N° 139.



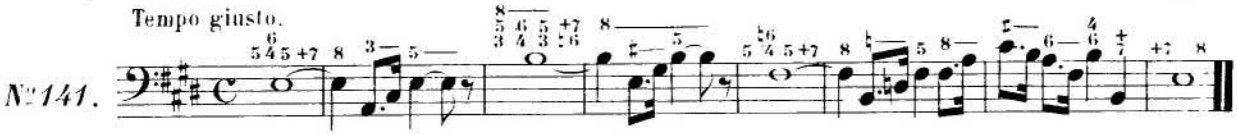
Andantino.

N° 140.



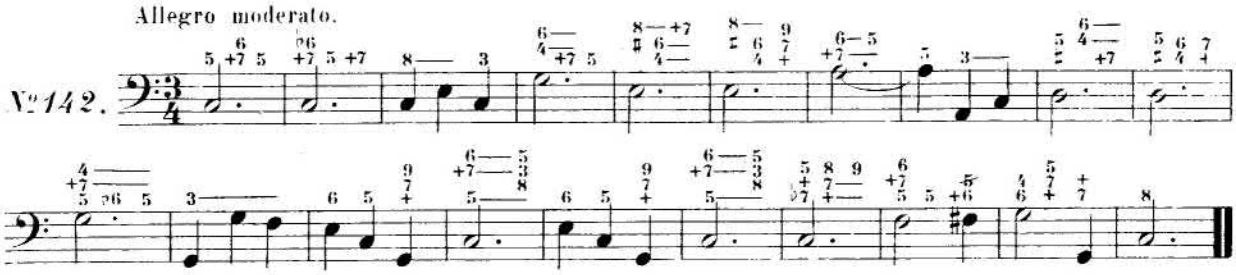
Tempo giusto.

N° 141.



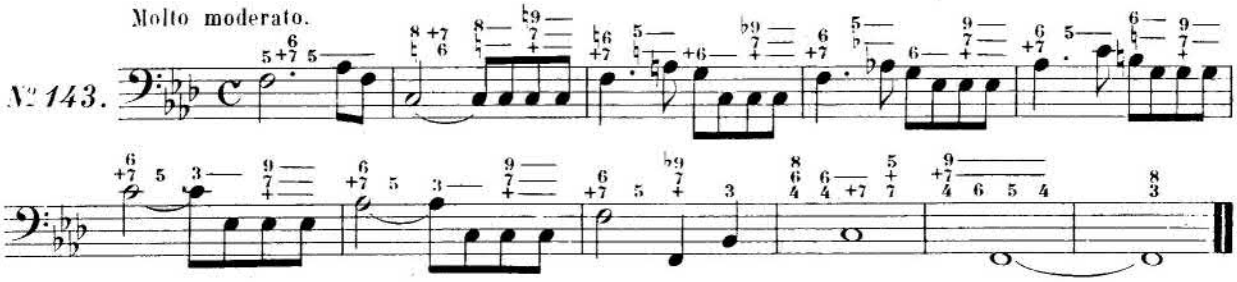
Allegro moderato.

N° 142.



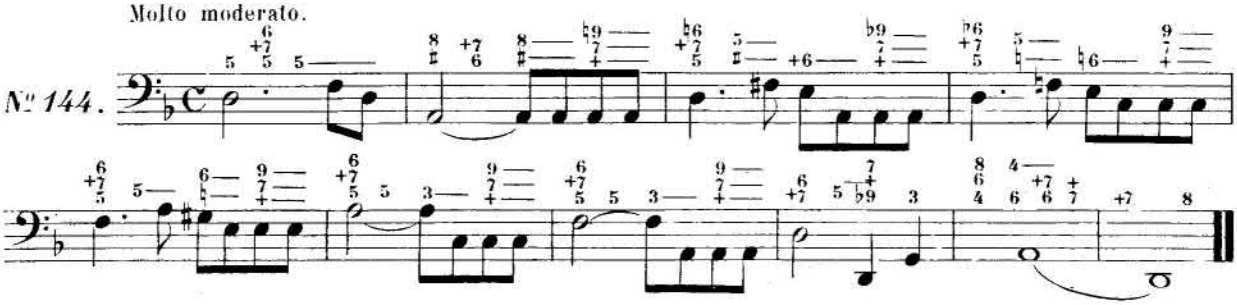
Molto moderato.

N° 143.



Molto moderato.

N° 144.



N. B.—Etudier la *Basse chiffrée* N° 212 de notre *Traité d'Harmonie* p. 304.

FIN de la DEUXIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE

HARMONIE DISSONANTE ARTIFICIELLE

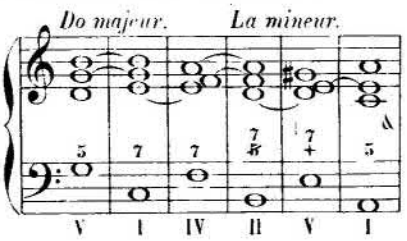
ACCORDS de SEPTIÈME par PROLONGATION

ÉTAT FONDAMENTAL

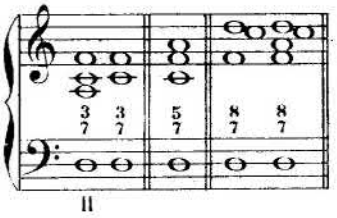
(Voir notre Traité d'Harmonie, page 307 et suivantes)

§ 69.— En général, les accords de *septième par prolongation* se chiffrent par 7, quelle que soit la position qu'on doive leur donner (*)

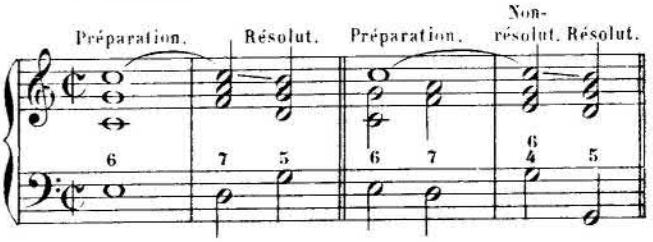
L'accord de septième du 2d *degré du mode mineur* se chiffre par $\frac{7}{\flat 5}$.



Mais, pour *préciser certaines dispositions* de leurs *notes supérieures*, on peut chiffrer ces accords des diverses manières suivantes :



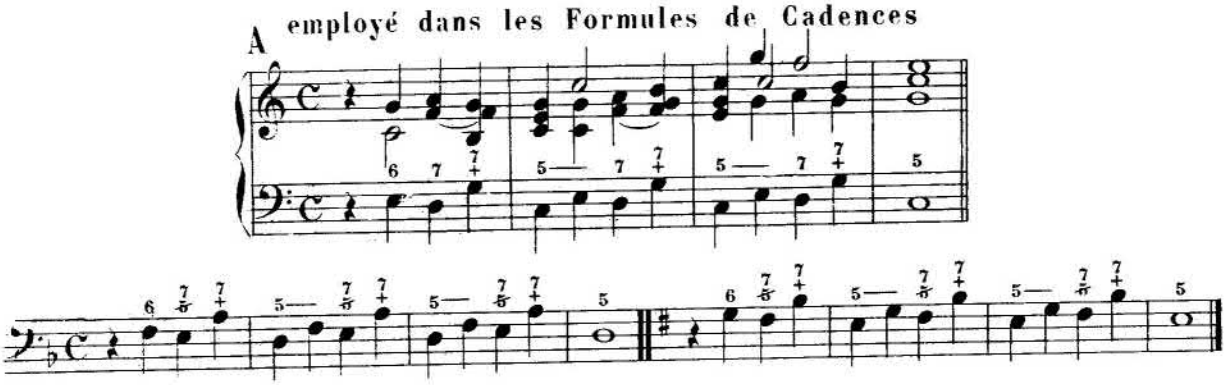
§ 70.— Rappelons que, dans tout accord de *septième par prolongation*, la *septième* doit être *préparée* et se *résoudre* en *descendant d'un degré;* à moins qu'il n'y ait *non-résolution*, auquel cas la *septième* doit rester *stationnaire* pour se *résoudre* ensuite.



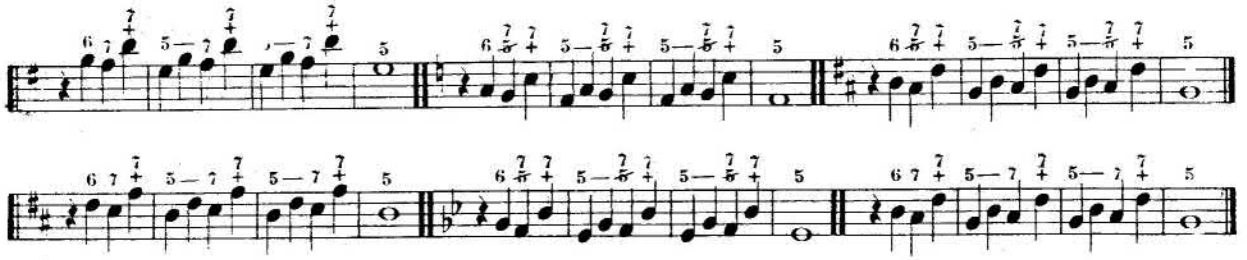
31me SÉRIE D'EXERCICES

ACCORD de SEPTIÈME du 2d DEGRÉ des deux Modes employé dans les Formules de Cadences

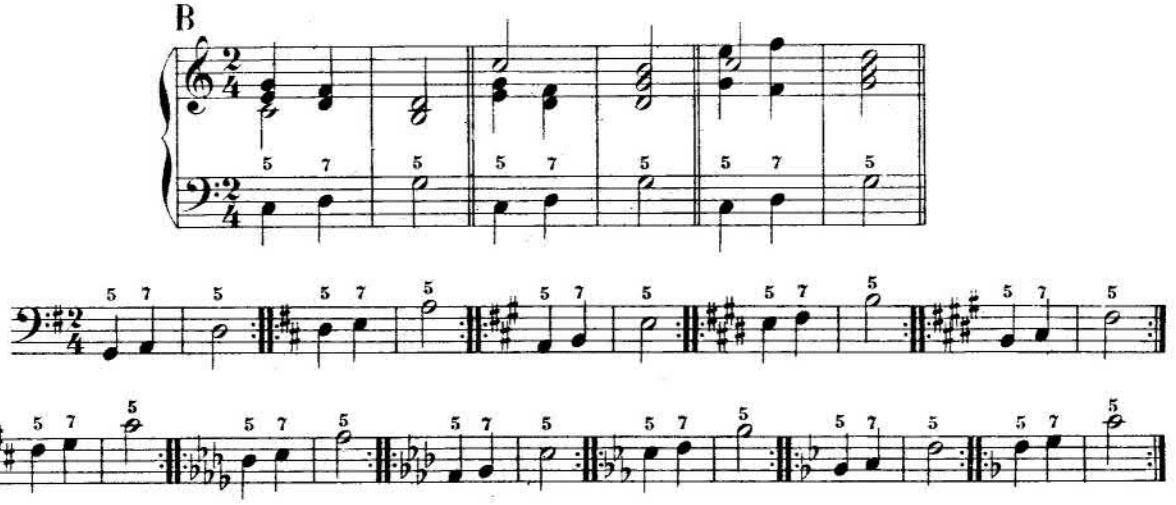
A



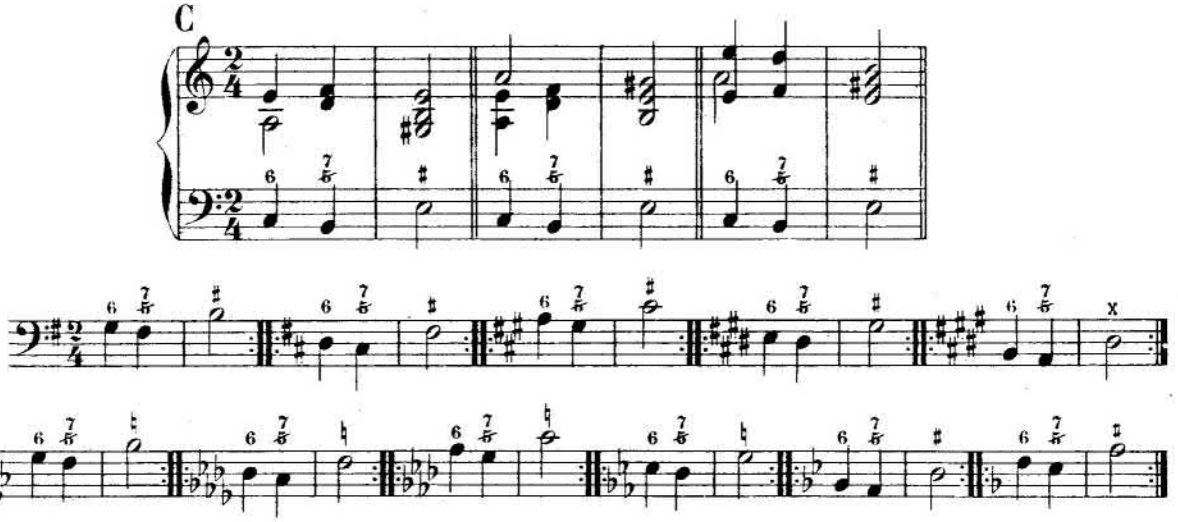
(*) Au besoin, on ajoute les *signes accidentels* qui peuvent être nécessaires pour obtenir la *tierce*, la *quinte* ou la *septième* voulues.



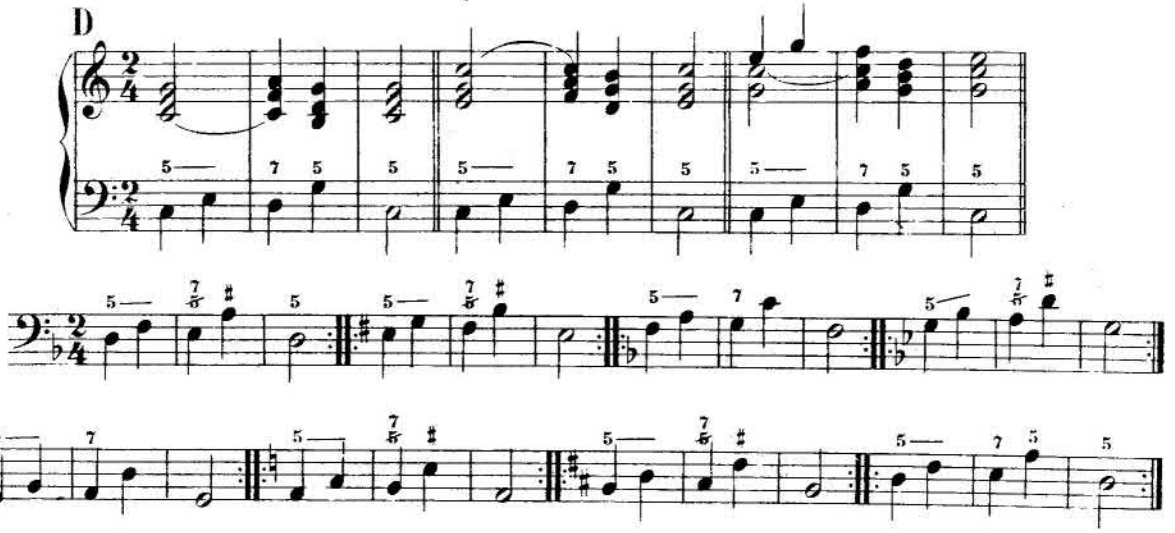
B



C



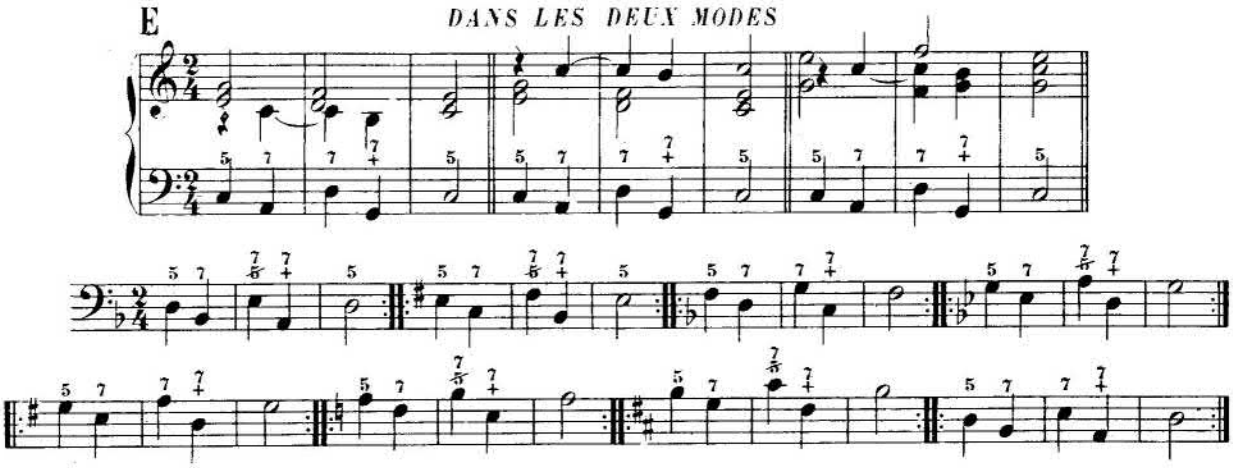
D



ACCORD de SEPTIÈME du 6me DEGRÉ

DANS LES DEUX MODES

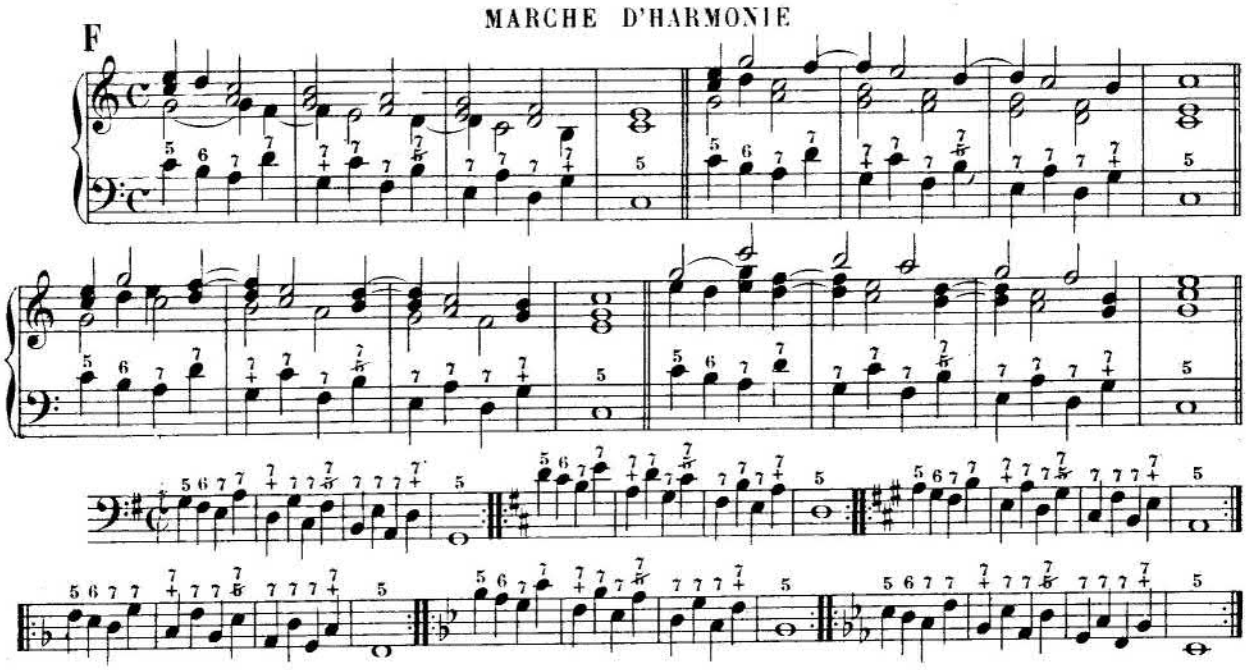
E



ACCORDS de SEPTIÈME sur tous les DEGRÉS

MARCHE D'HARMONIE

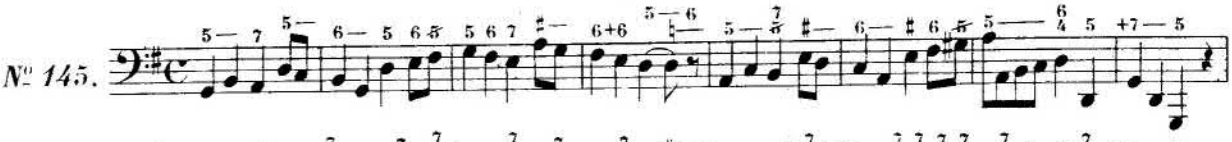
F

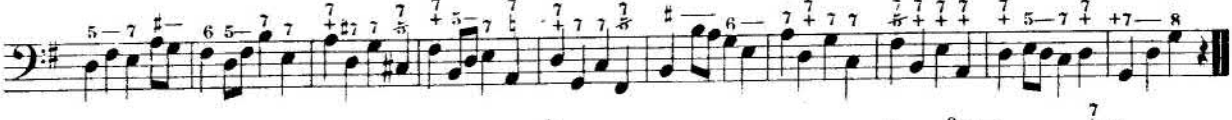


LEÇONS

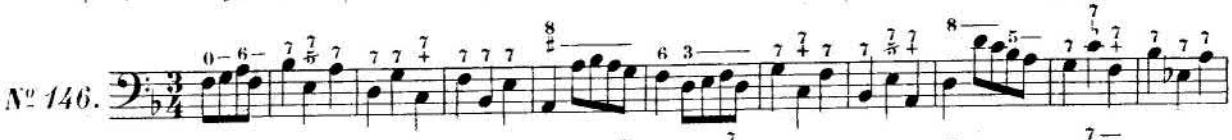
à exécuter en *position libre.*

N° 145.





N° 146.

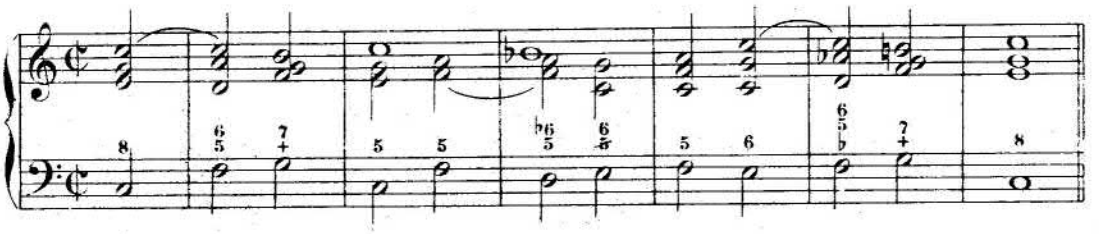


ACCORDS de QUINTE et SIXTE

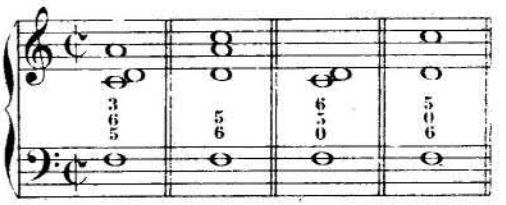
RENVERSEMENTS des ACCORDS de SEPTIÈME par PROLONGATION

(V. Traité d'Harmonie p. 310 et 311)

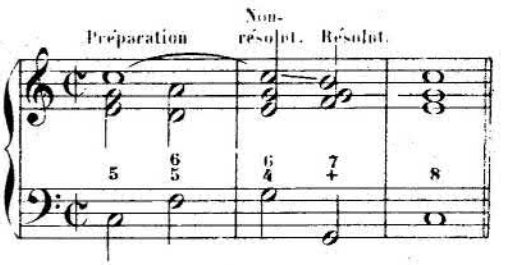
§ 71.— En général, les accords de *quinte et sixte* se chiffrent par $\frac{6}{5}$; et l'on ajoute, au besoin, *les signes accidentels* qui peuvent être nécessaires pour obtenir la *tierce*, la *quinte* ou la *sixte* voulues.



Pour indiquer *certaines dispositions* de ces accords, on peut les chiffrer des diverses manières suivantes:



§ 72.— Rappelons-nous que, dans tout accord de *quinte et sixte par prolongation*, la *quinte* doit être *préparée* et se *résoudre* en *descendant* d'un degré; à moins qu'il n'y ait *non-résolution* de la dissonance, auquel cas la *quinte* doit rester *stationnaire* pour se *résoudre* ensuite.



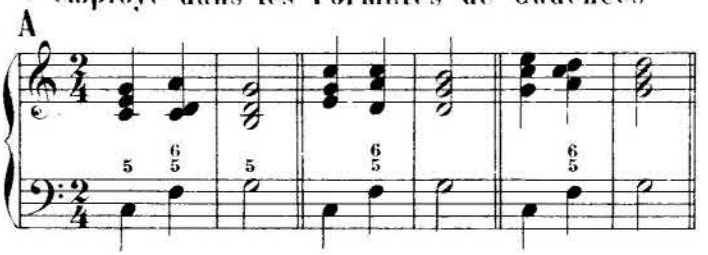
32me SÉRIE D'EXERCICES

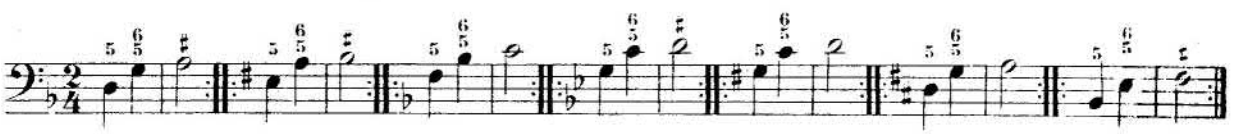
ACCORD de QUINTE et SIXTE du 4me DEGRÉ des deux Modes

(1er RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME du 2d DEGRÉ)

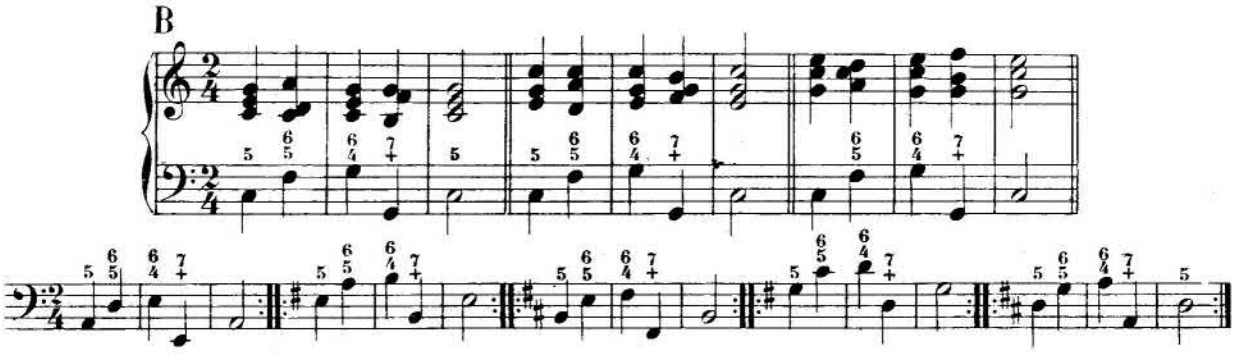
employé dans les Formules de Cadences

A





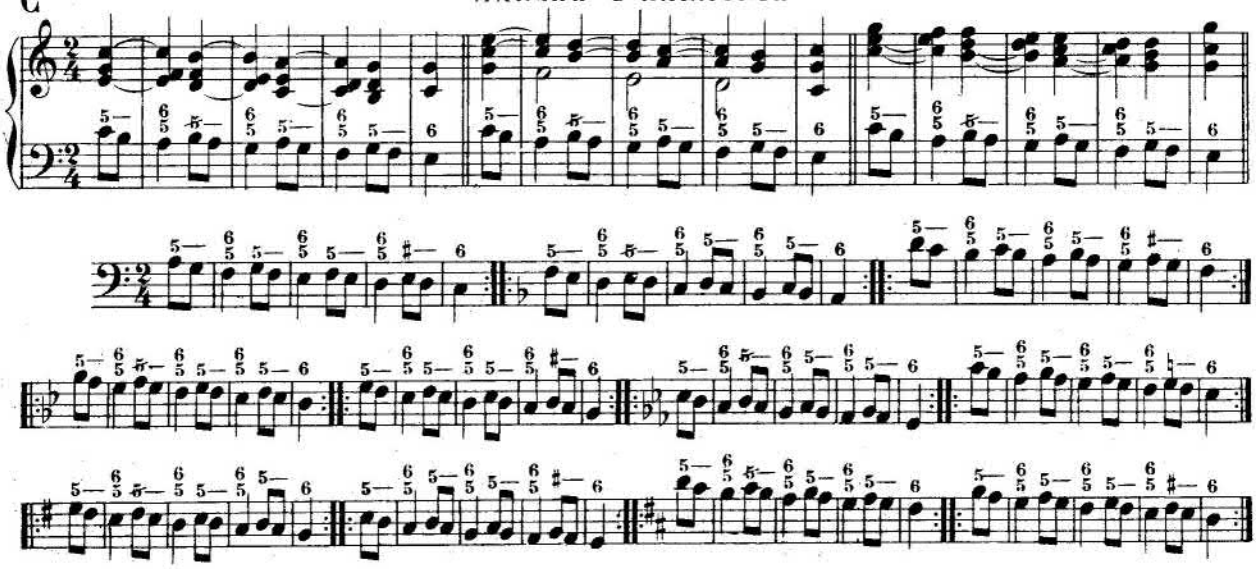
B



ACCORDS de QUINTE et SIXTE sur DIFFÉRENTS DEGRÉS

C

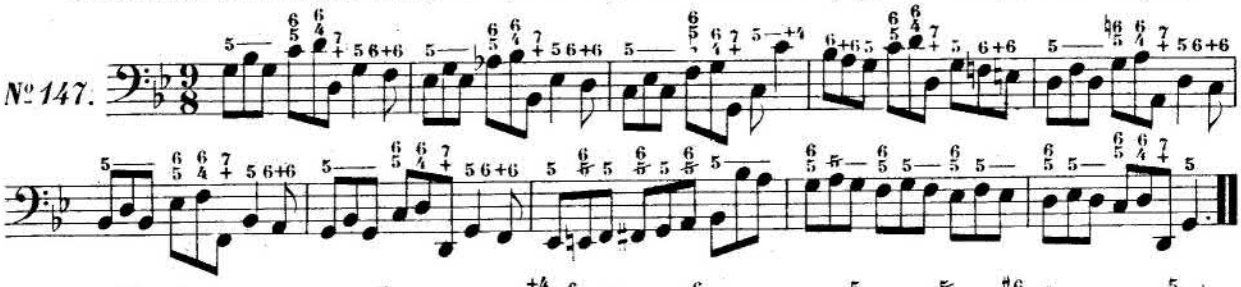
MARCHE D'HARMONIE



LEÇONS

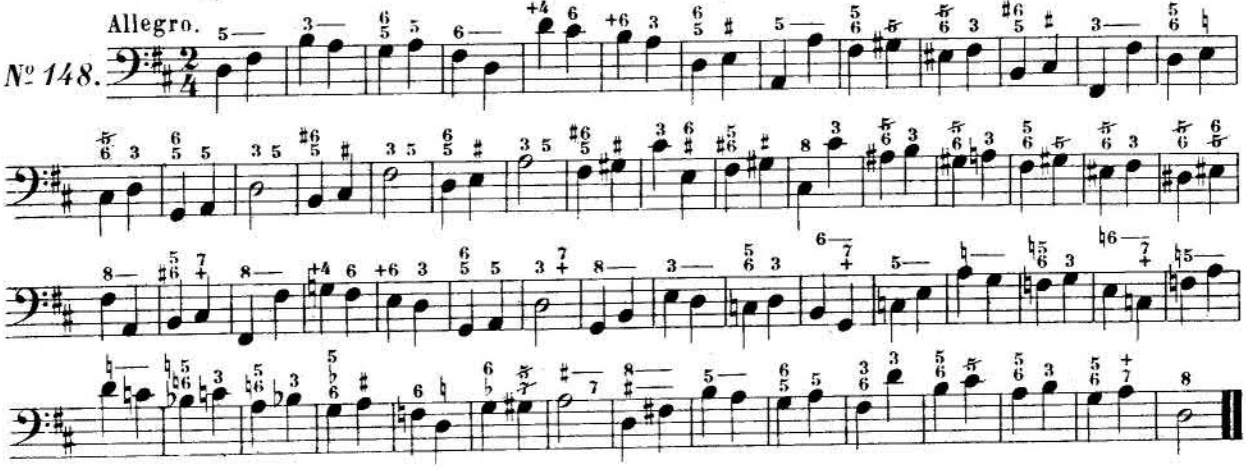
(à exécuter en différents tons : la 1re dans *trois positions libres* et la 2de dans la *position indiquée*)

No 147.



Allegro.

No 148.

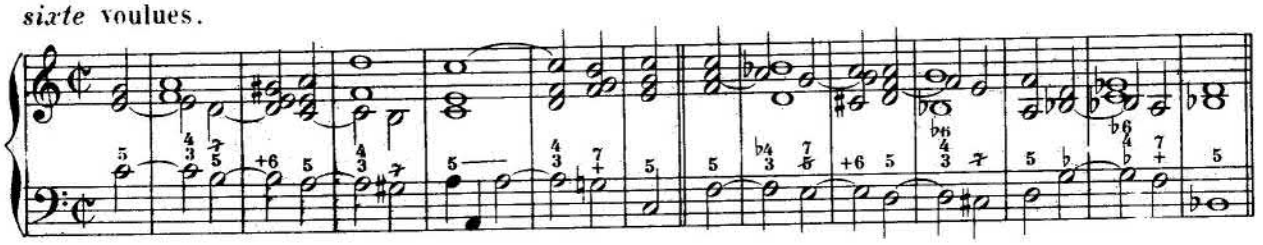


ACCORDS de TIERCE et QUARTE

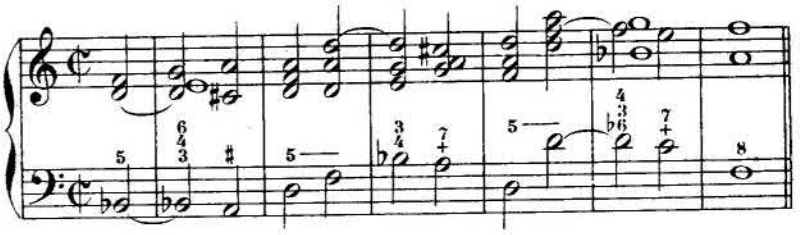
RENVERSEMENTS des ACCORDS de SEPTIÈME par PROLONGATION

(V. Traité d'Harmonie, p. 311 et 312)

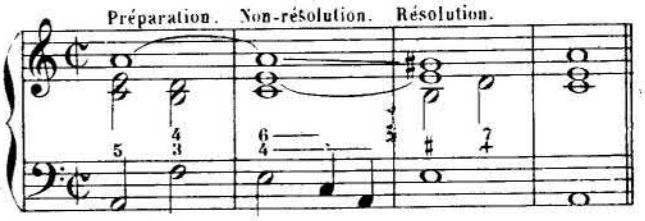
§ 73.— En général, les accords de *tierce et quarte* se chiffrent par $\frac{4}{3}$; et l'on ajoute, au besoin, les *signes accidentels* qui peuvent être nécessaires pour obtenir la *tierce*, la *quarte* ou la *sixte* voulues.



Pour indiquer *certaines dispositions* de leurs notes supérieures, on peut chiffrer les accords de *tierce et quarte* des diverses manières suivantes:



§ 74.— La *tierce* de ces accords doit être *préparée* et se *résoudre* en *descendant* d'un degré; à moins qu'il n'y ait *non-résolution* de la dissonance, auquel cas la *tierce* reste *stationnaire* pour se *résoudre* ensuite.

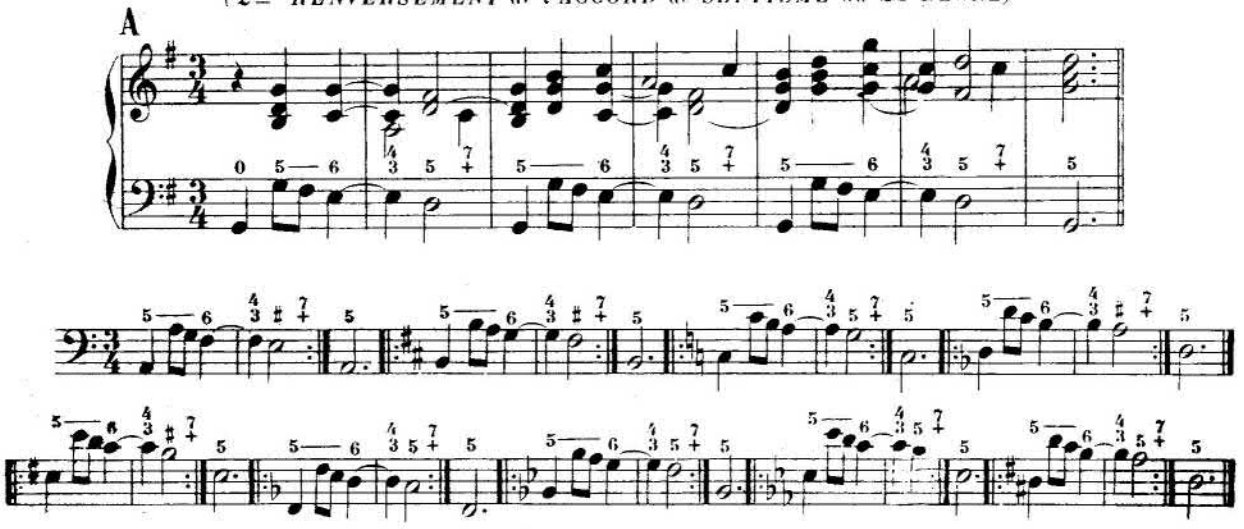


33me SÉRIE D'EXERCICES

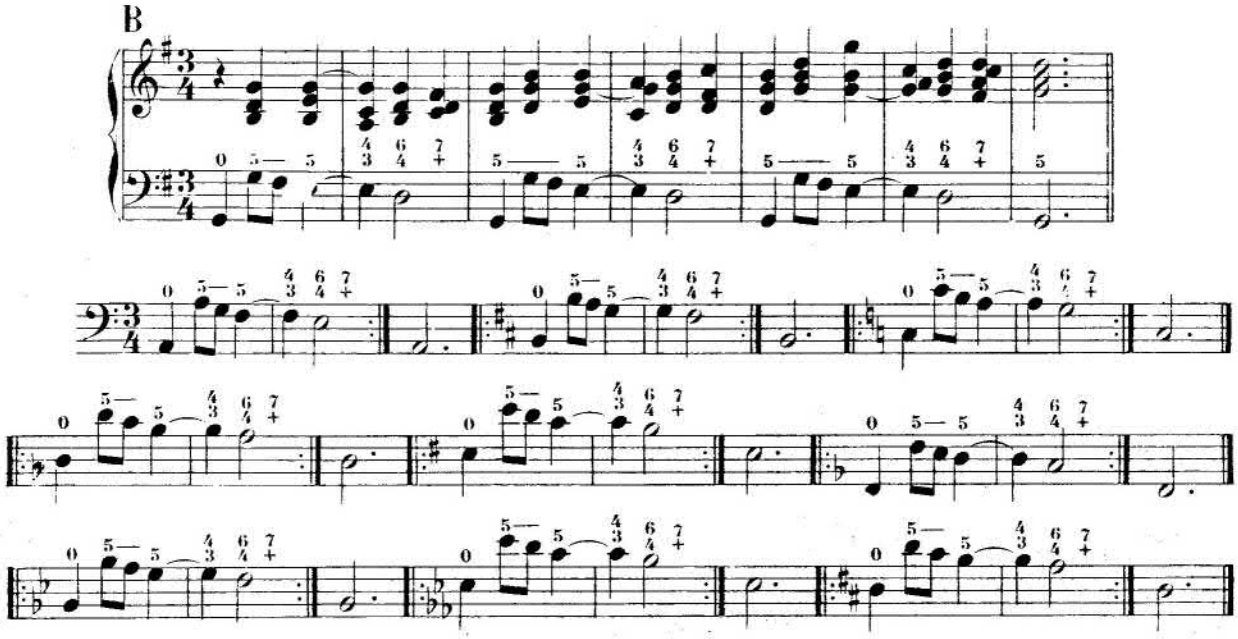
ACCORD de TIERCE et QUARTE du 6me DEGRÉ des deux Modes

(2me RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME du 2d DEGRÉ)

A

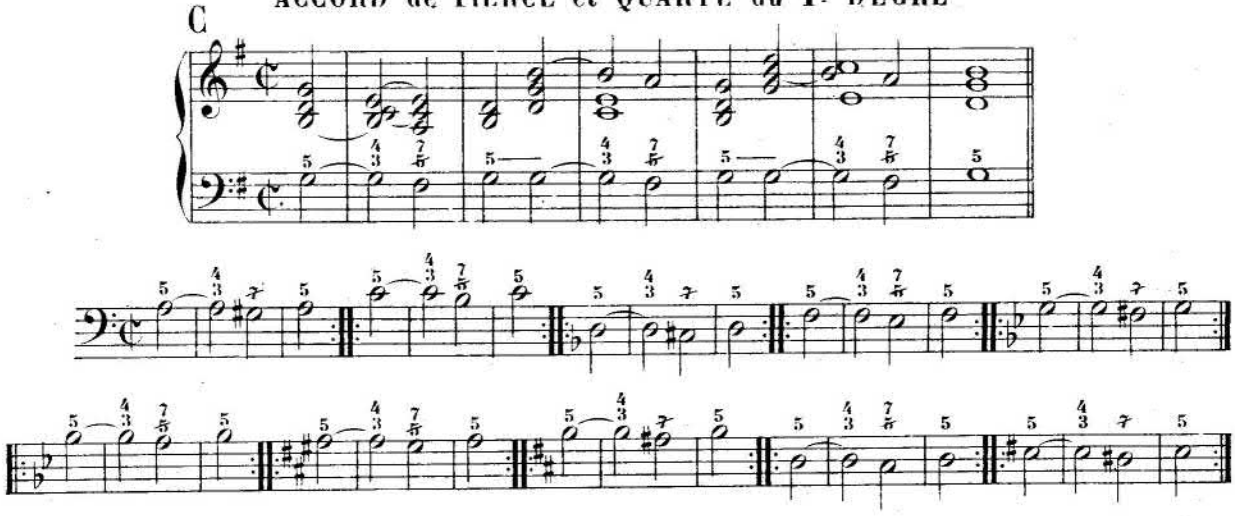


B



ACCORD de TIERCE et QUARTE du 1er DEGRÉ

C

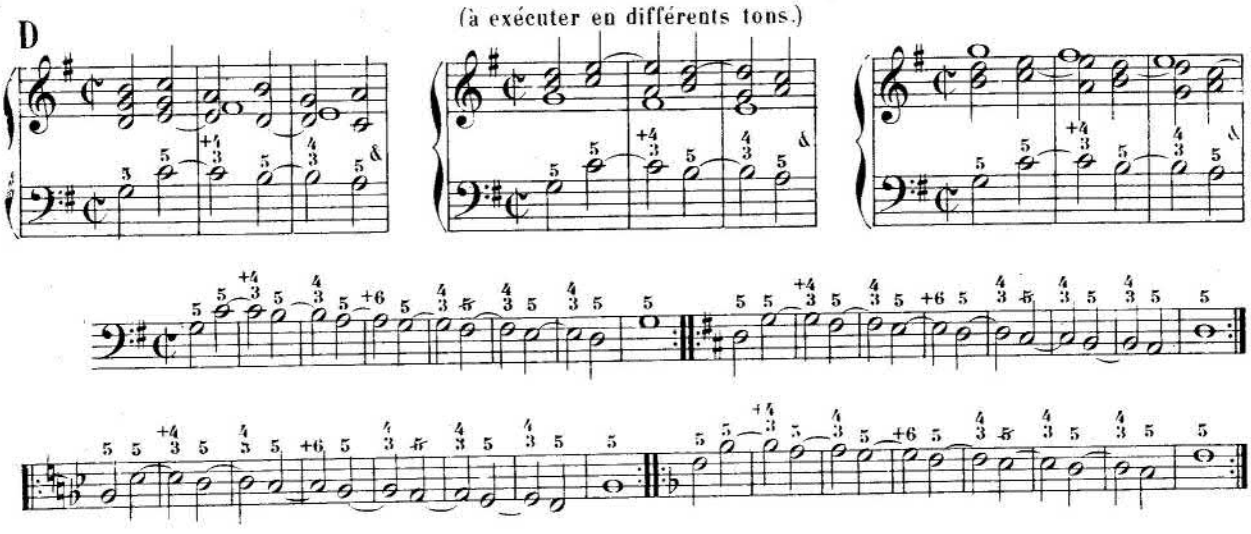


ACCORDS de TIERCE et QUARTE sur DIFFÉRENTS DEGRÉS

MARCHES D'HARMONIE

(à exécuter en différents tons.)

D



E

LEÇONS

(à exécuter en *position libre*)

Tempo giusto.

Nº 149.

Maestoso.

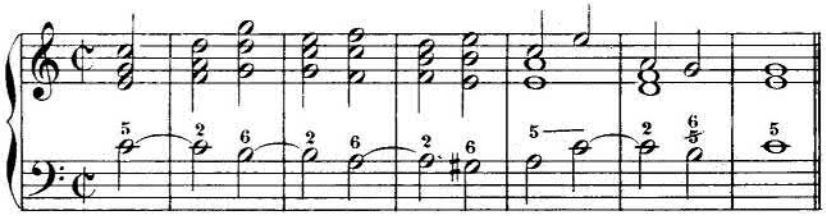
Nº 150.

ACCORDS de SECONDE

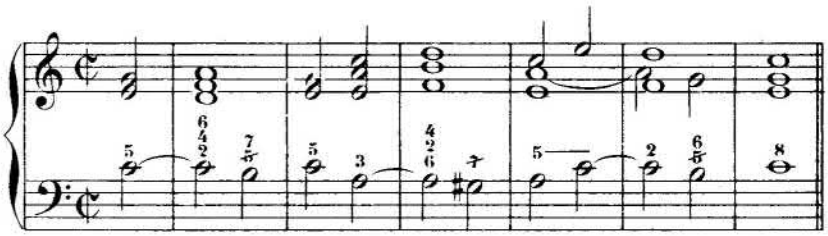
RENVERSEMENTS des ACCORDS de SEPTIÈME par PROLONGATION

(V. Traité d'Harmonie, p. 313 et 314)

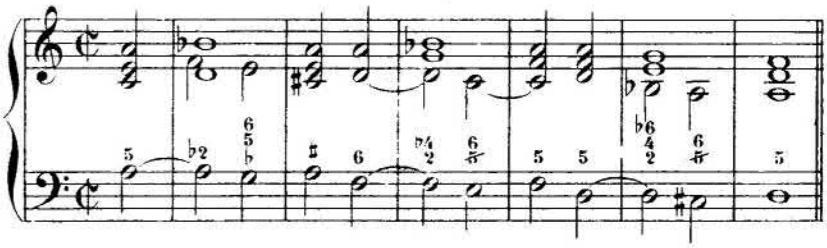
§ 75.—En général, on chiffre les accords de *seconde* par 2.



Mais, pour mieux *préciser* certaines dispositions de leurs *notes supérieures*, on peut chiffrer ces accords des diverses manières suivantes:



§ 76.—Au besoin, on ajoute les *signes accidentels* qui peuvent être nécessaires pour obtenir la *seconde*, la *quarte* ou la *sixte* voulues.

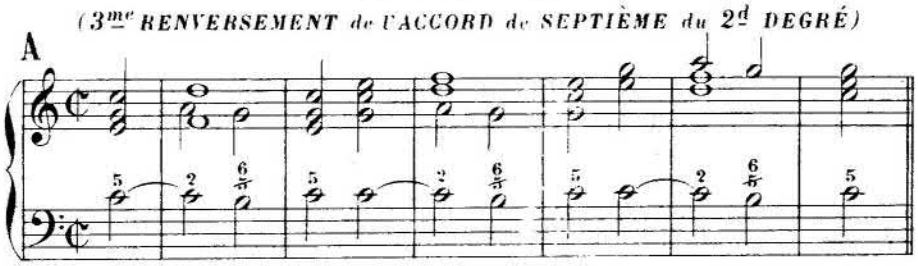


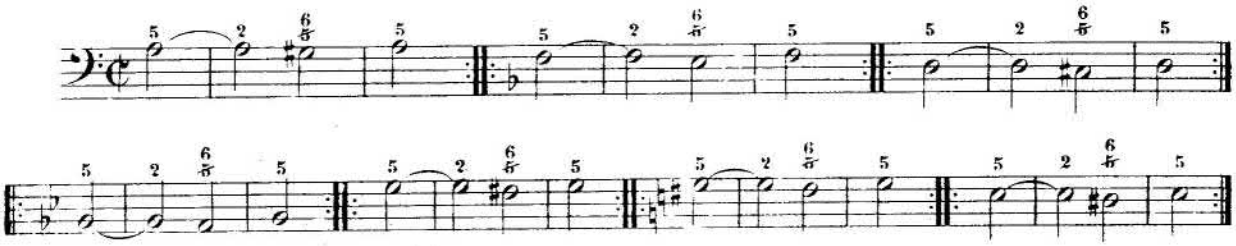
34me SÉRIE D'EXERCICES

ACCORD de SECONDE du 1er DEGRÉ des deux Modes

(3me RENVERSEMENT de l'ACCORD de SEPTIÈME du 2d DEGRÉ)

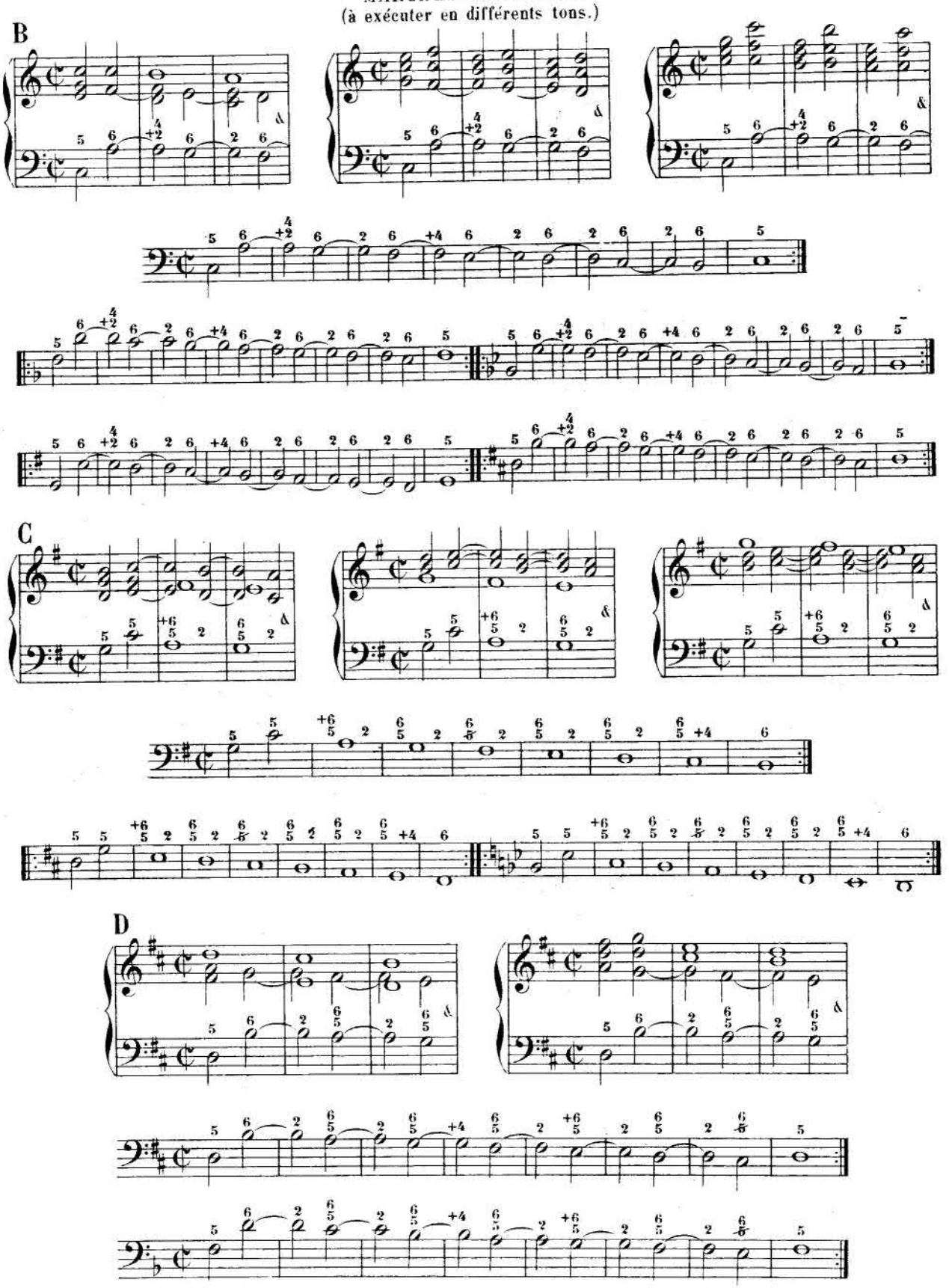
A

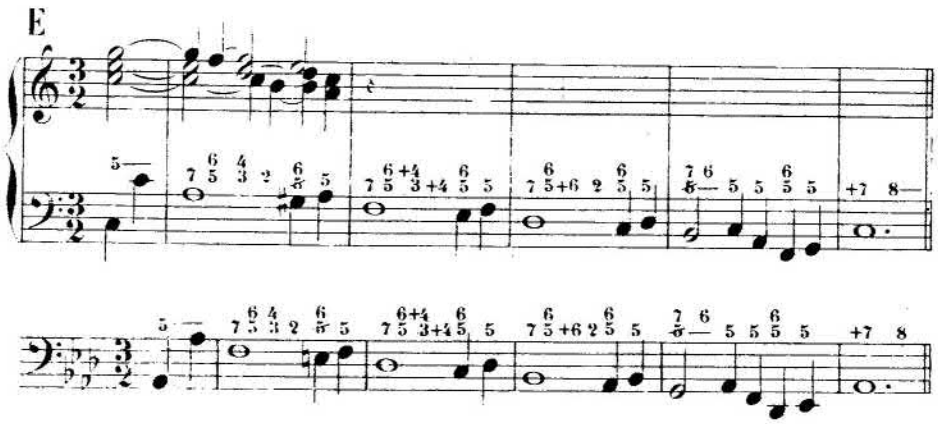




ACCORDS de SECONDE sur DIFFÉRENTS DEGRÉS

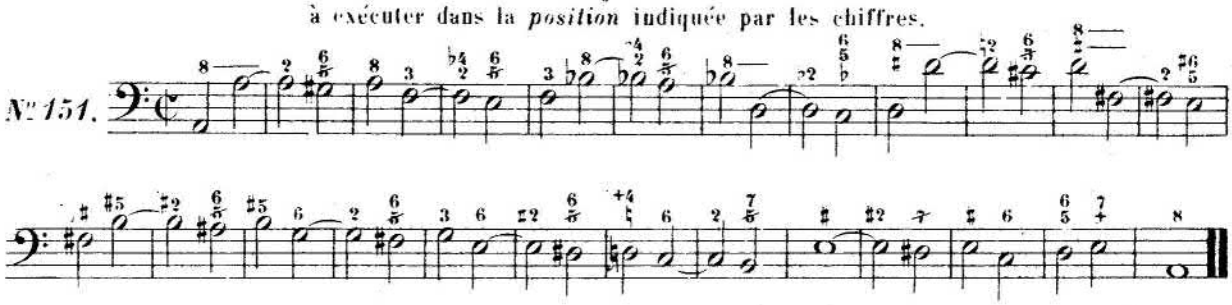
MARCHES D'HARMONIE
(à exécuter en différents tons.)

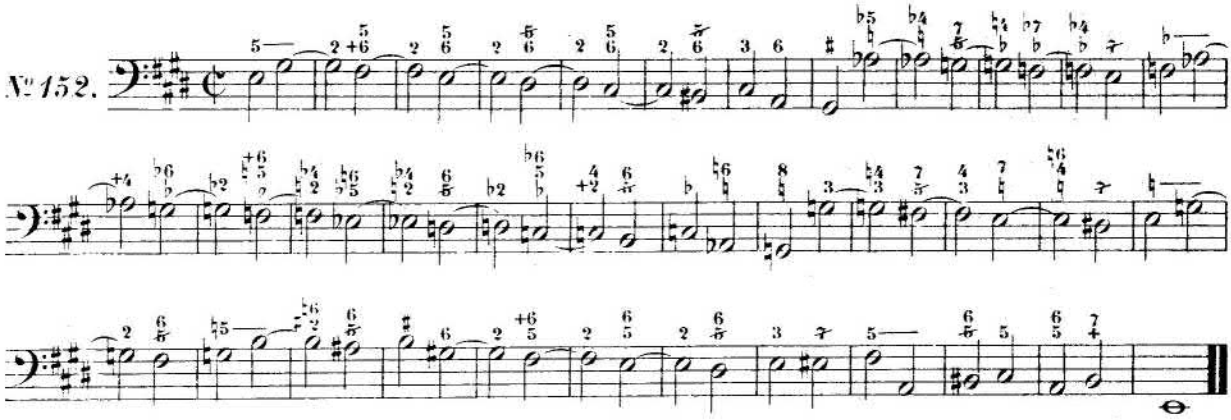


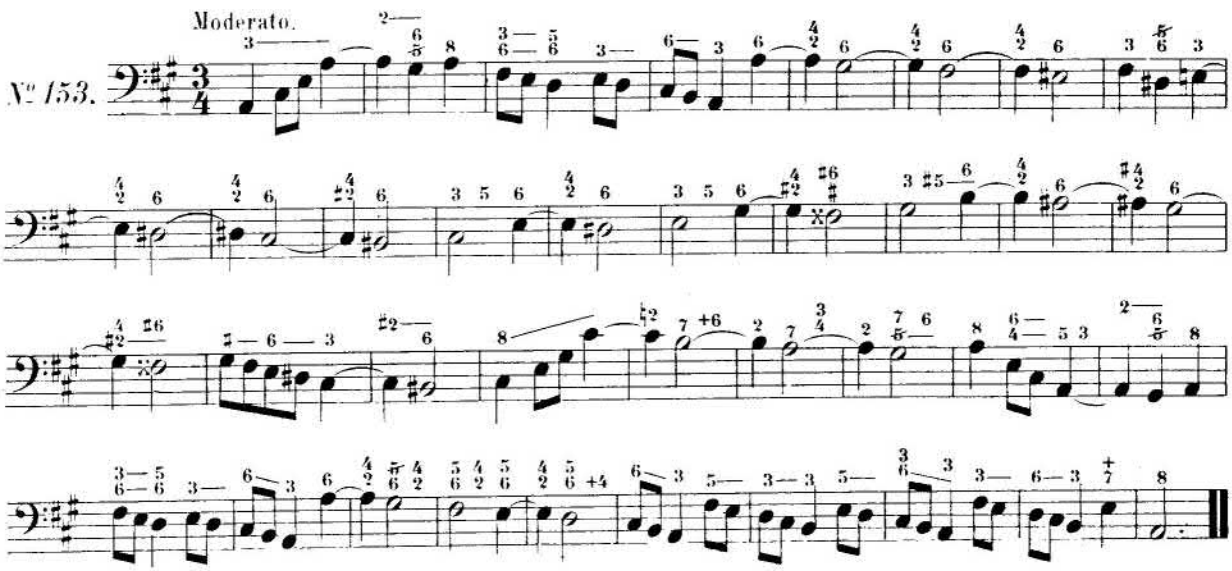


LEÇONS

à exécuter dans la *position* indiquée par les chiffres.







ALTÉRATIONS

(V. Traité d'Harmonie, p. 324 et suivantes.)

Moderato.

Nº 154.

Rit.

A tempo.

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES

(V. Traité d'Harmonie, p. 332)

Molto moderato.

Nº 155.

ACCORDS BRISÉS

(V. Traité d'Harmonie, p. 333)

Moderato.

Nº 156.

ÉCHANGES de NOTES avec NOTES de PASSAGE

Allegro.

№ 157.

LEÇONS

sur les *Variantes* avec *broderies* et *notes de passage*.

(V. Traité d'Harmonie, p. 335)

Moderato.

№ 158.

Andantino.

№ 159.

DES RETARDS

(V. Traité d'Harmonie, p. 337 à 345)

RETARD SUPÉRIEUR de la FONDAMENTALE dans les Accords de trois sons

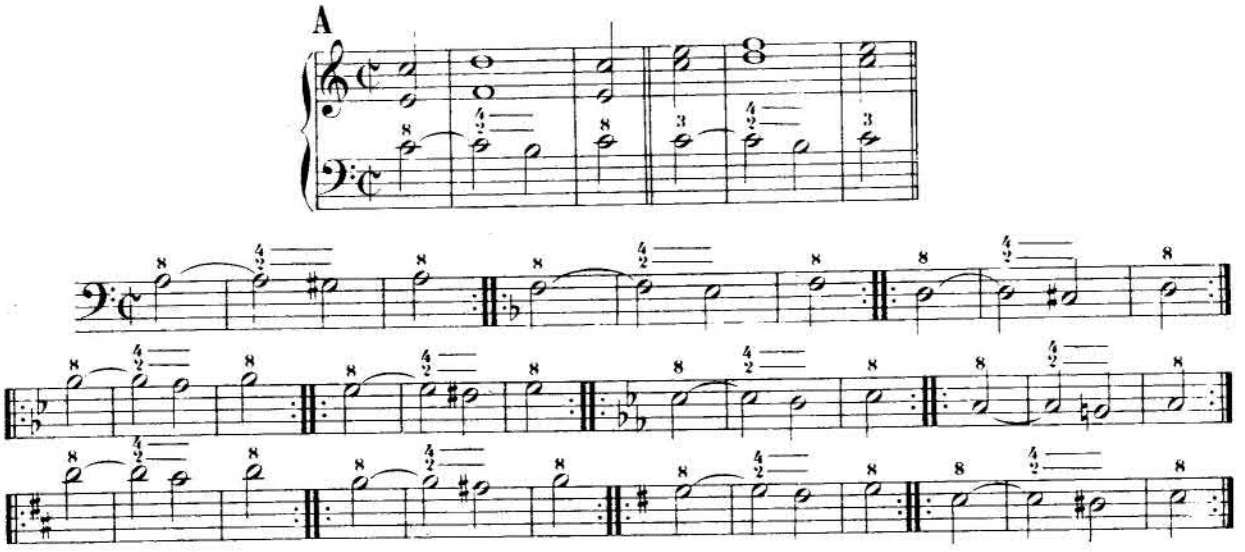
ÉTAT FONDAMENTAL

ACCORDS de SECONDE et QUARTE
ou
RETARD de la BASSE
dans l'Accord parfait majeur, l'Accord parfait mineur et l'Accord de Quinte diminuée.

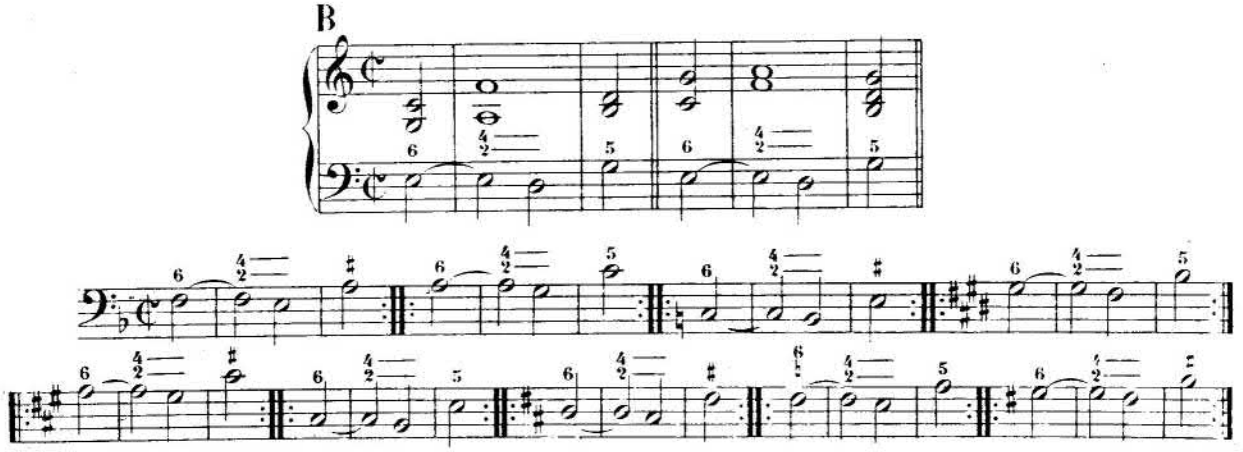
§ 77.— On chiffre ces accords par $\frac{4}{2}$ ou $\frac{2}{4}$ (avec leur résolution naturelle, $\frac{4}{2}$ ou $\frac{2}{4}$) Le plus souvent, ils se font à trois parties seulement. (V. Traité d'Harmonie, p. 348 à 350)

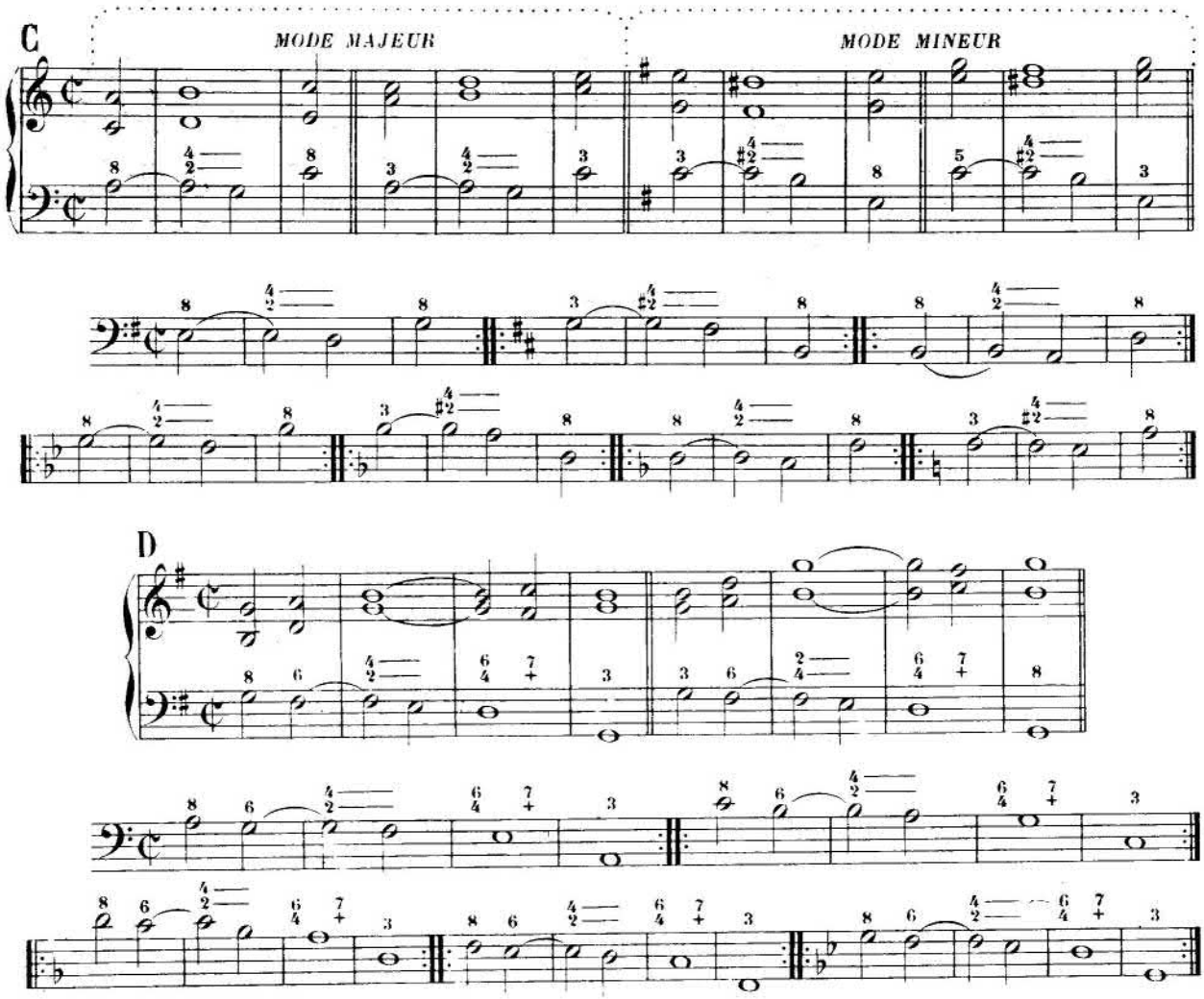
35me SÉRIE D'EXERCICES

A



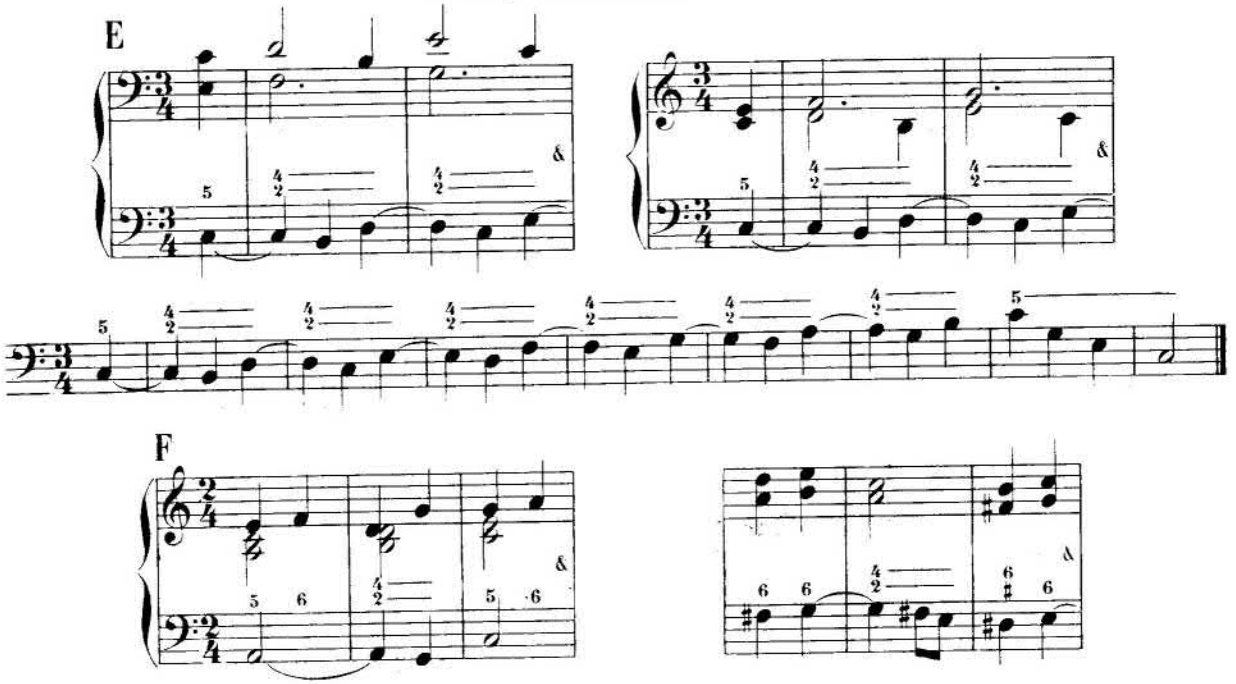
B

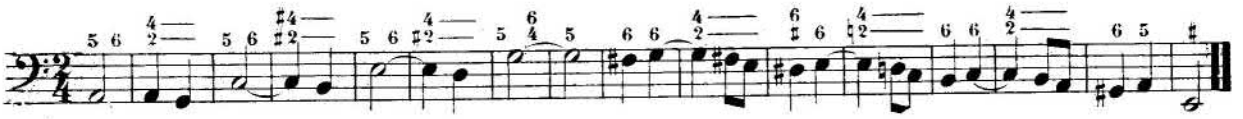




MARCHES D'HARMONIE

à transposer en différents tons.

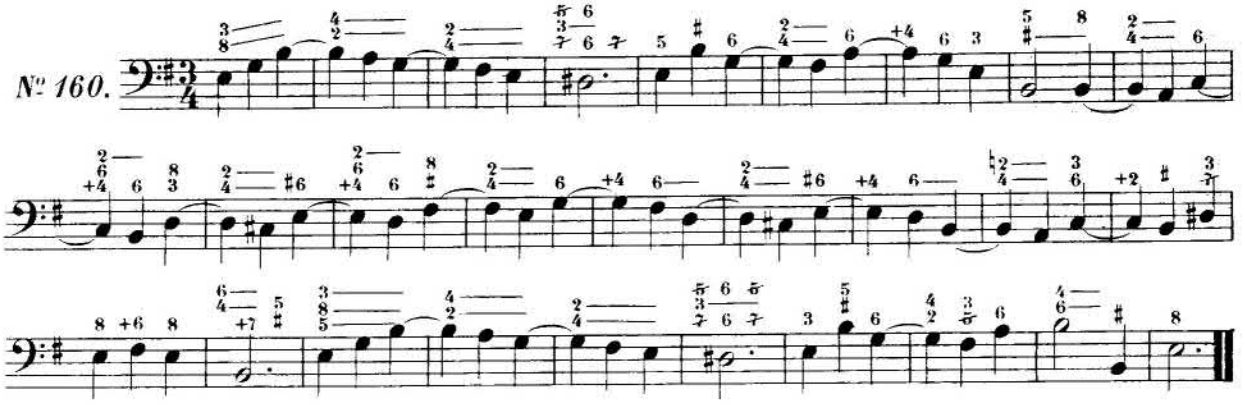




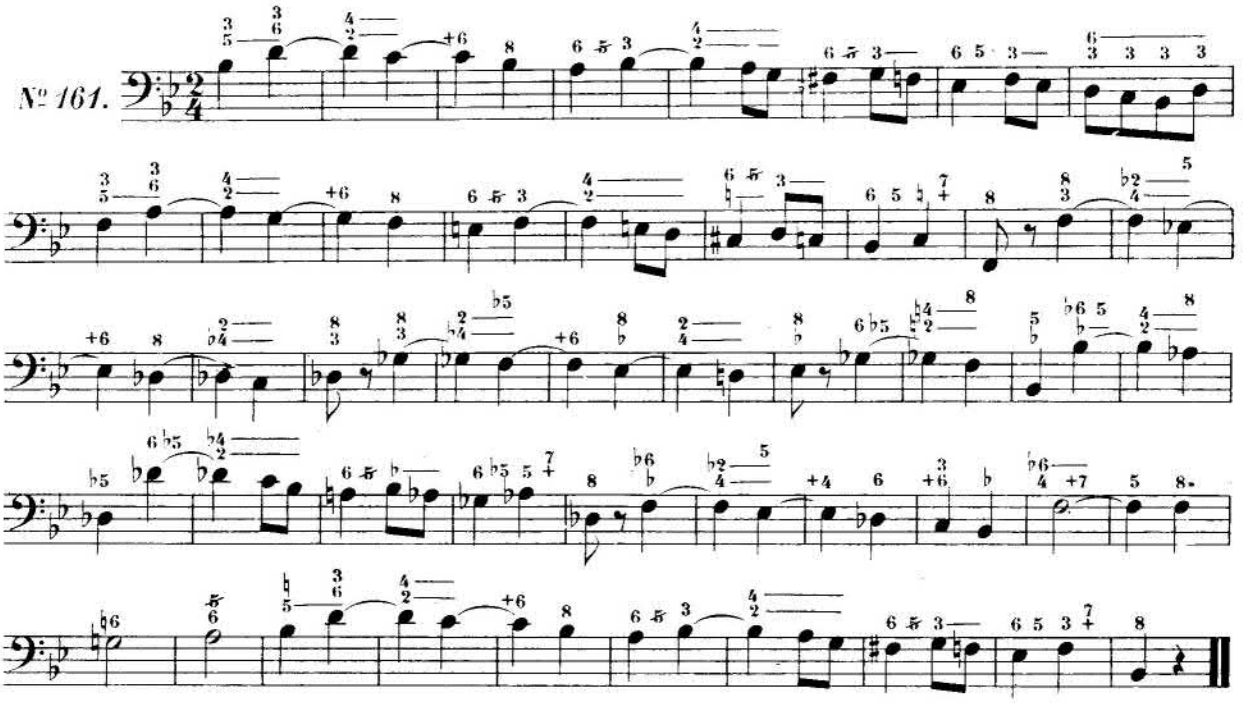
LEÇONS

à exécuter dans la position indiquée par le *chiffrage*.

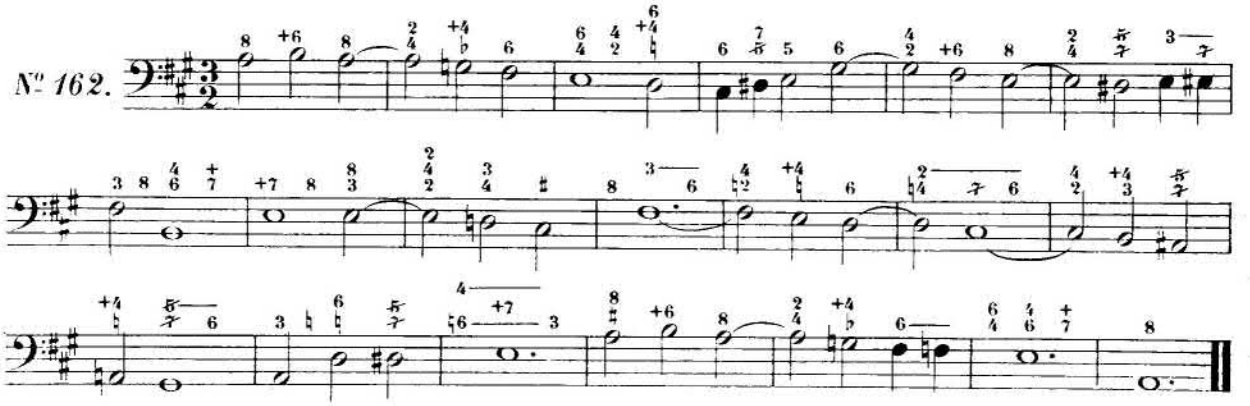
N° 160.



N° 161.



N° 162.

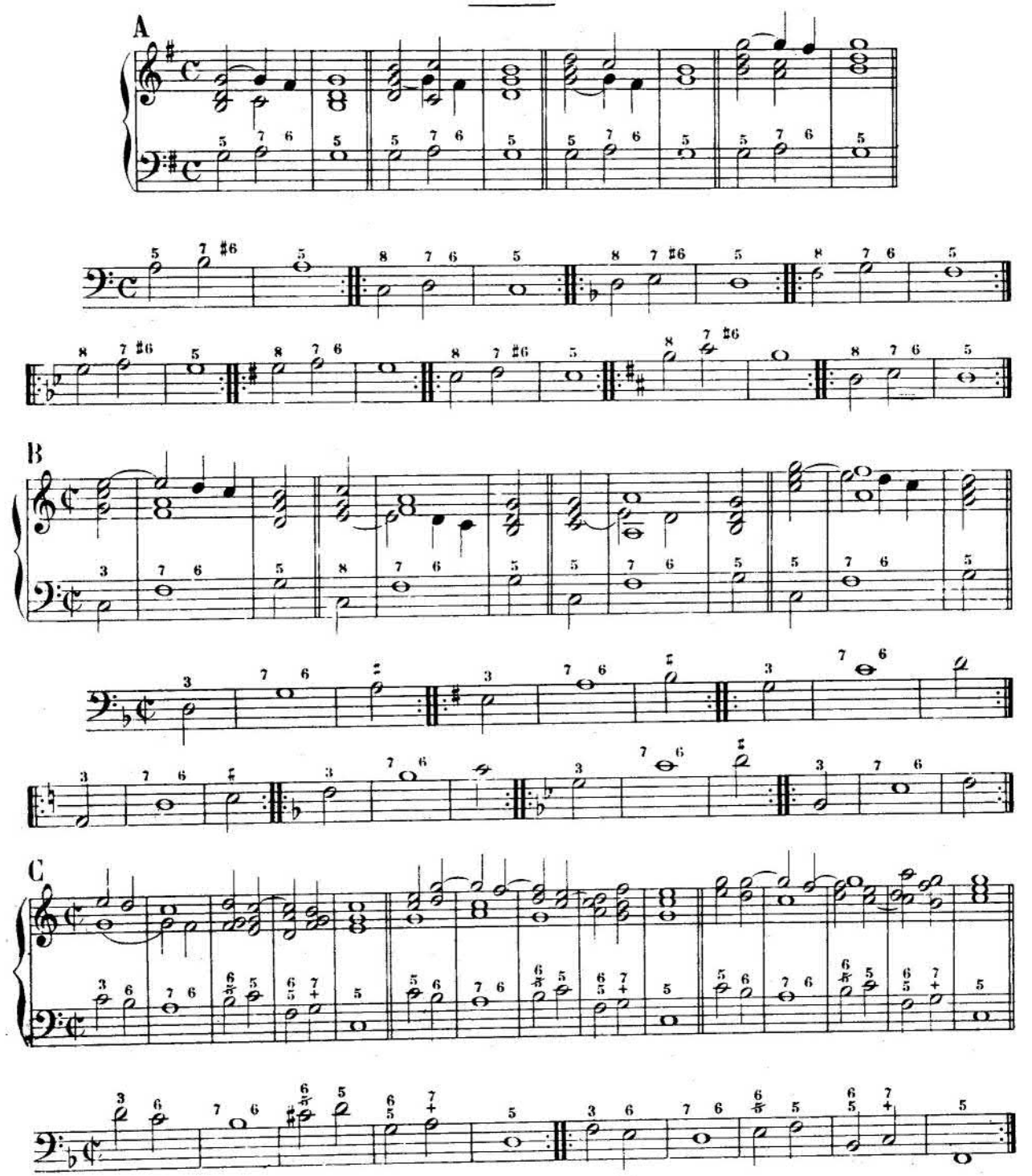


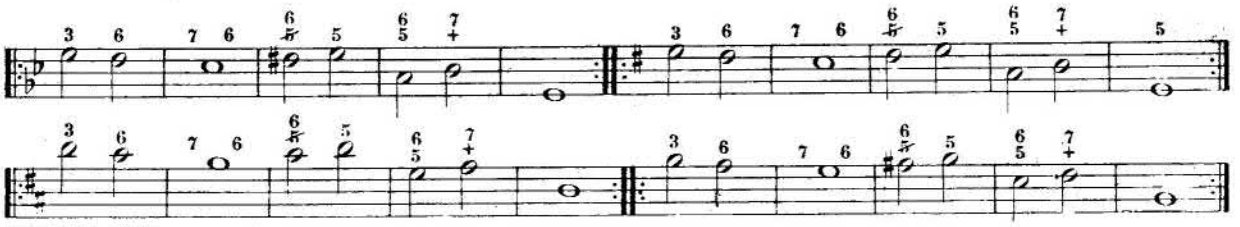
RETARD de la SIXTE par la SEPTIÈME dans les Accords de Sixte

(V. Traité d'Harmonie, p. 352 et 353)

§ 78.—On chiffre ces accords par 7 ou $\frac{3}{7}$ (avec leur résolution naturelle: 7 6 ou $\frac{3}{7}\,\frac{}{6}$) on les réalise souvent à trois parties seulement.

36me SÉRIE D'EXERCICES

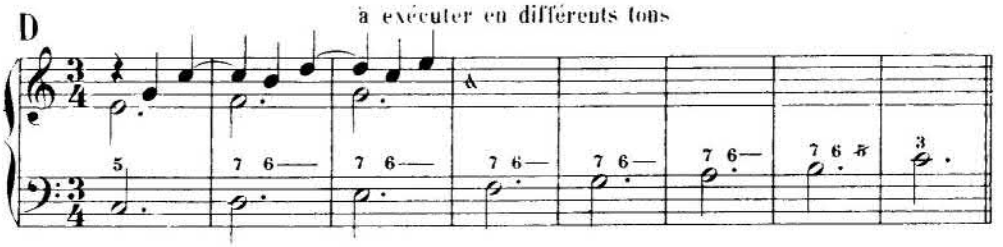




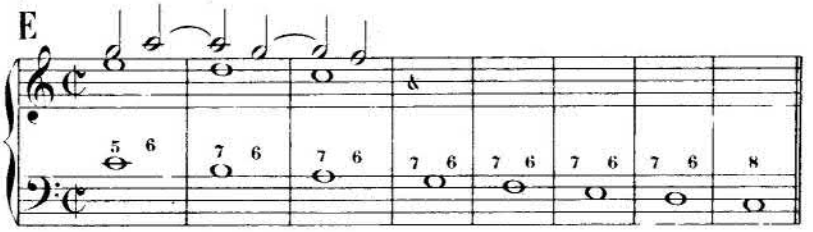
MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en différents tons

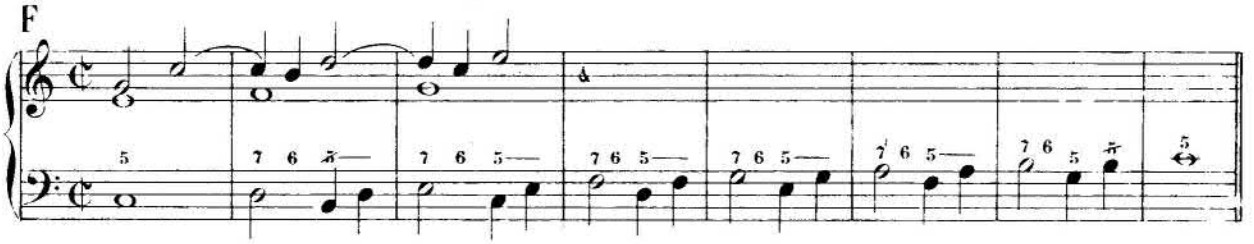
D



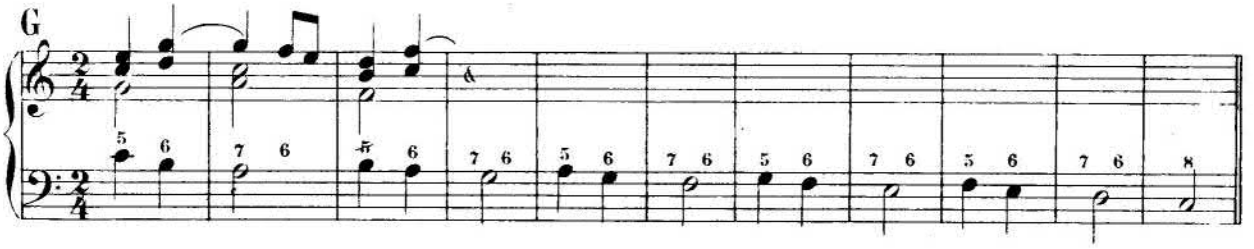
E



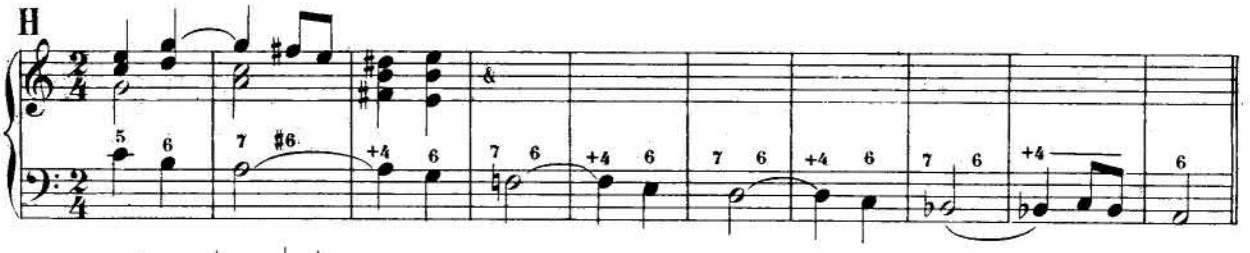
F



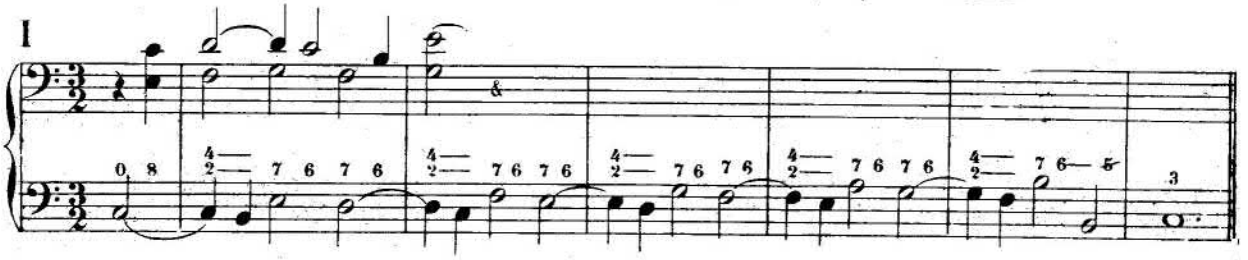
G



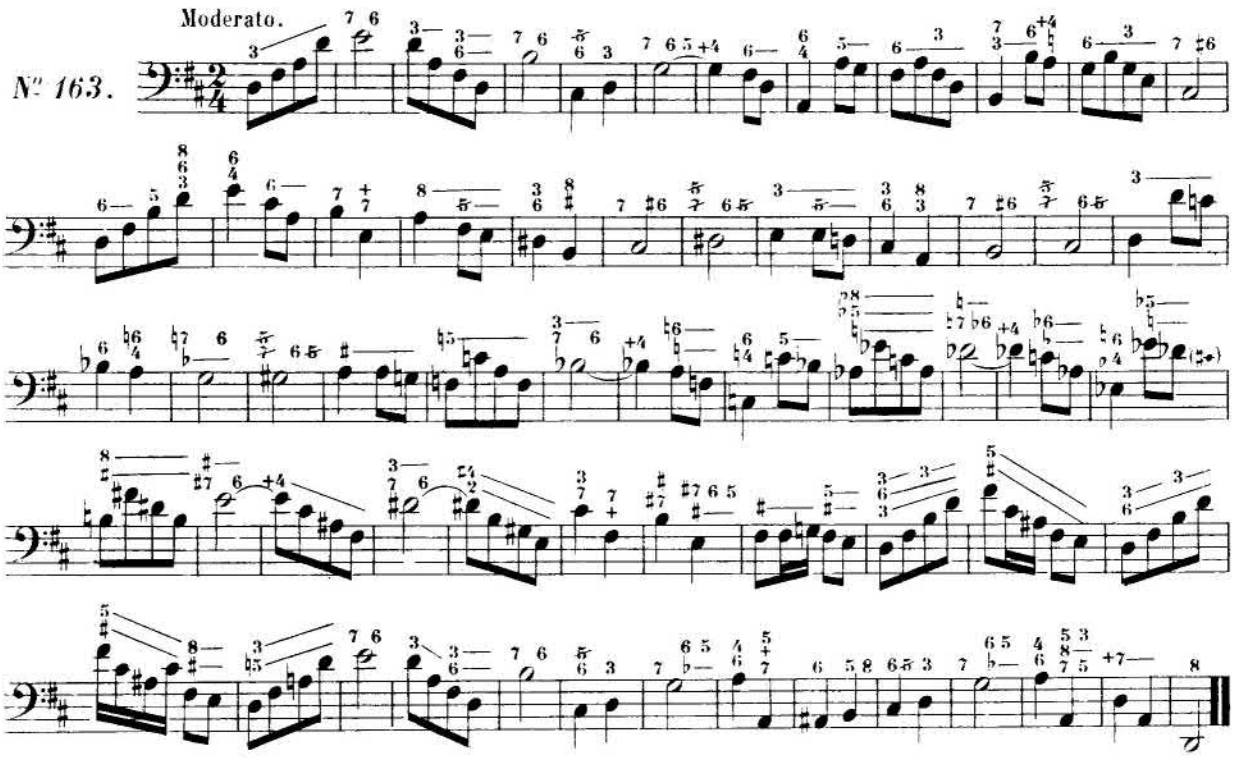
H

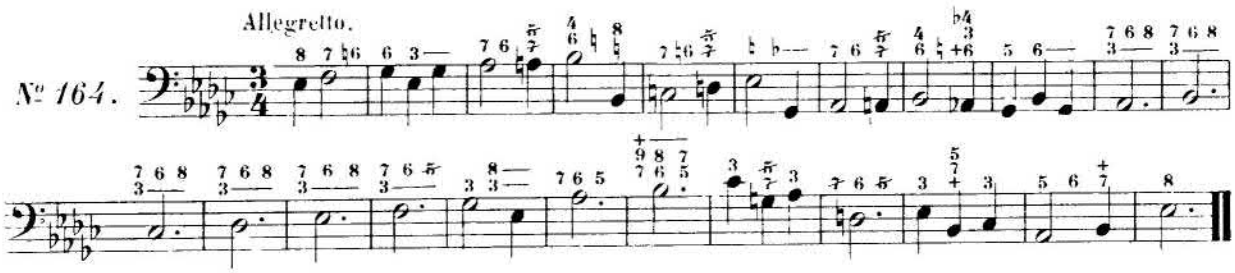


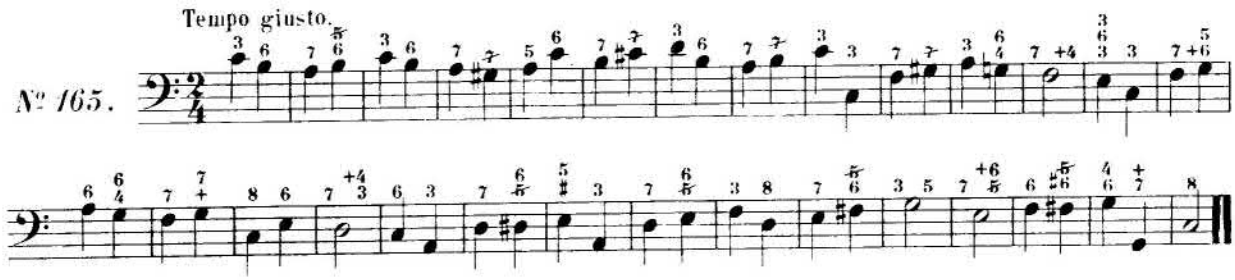
I

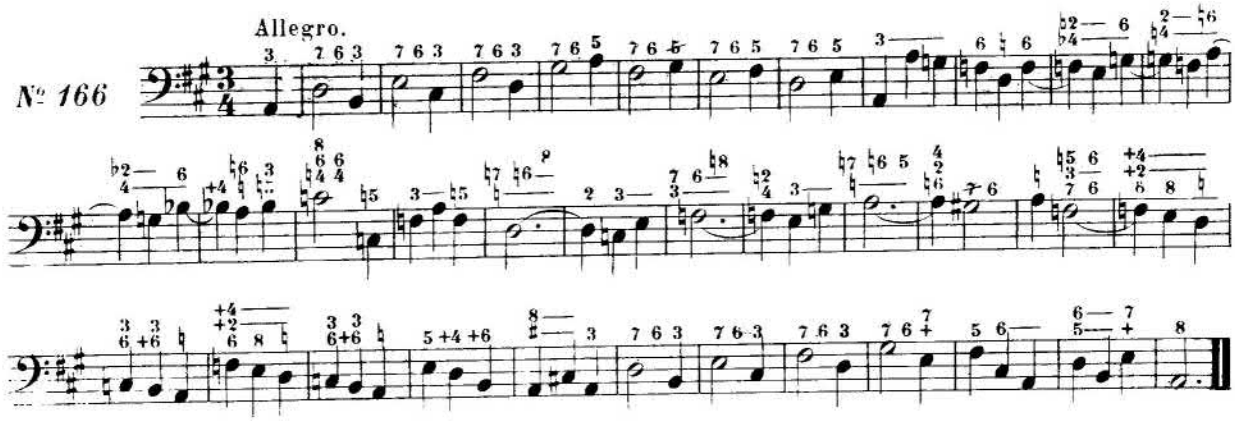


LEÇONS


Moderato.
Nº 163.


Allegretto.
Nº 164.


Tempo giusto.
Nº 165.


Allegro.
Nº 166

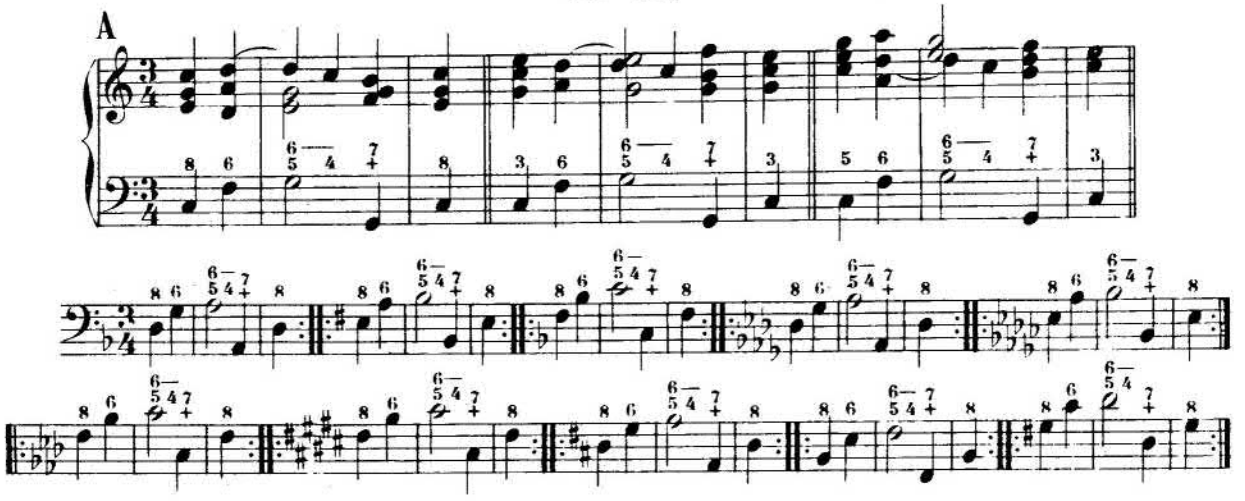
RETARD de la QUARTE par la QUINTE dans les Accords de Quarte et Sixte

§ 79.— On chiffre ces accords par $\begin{smallmatrix}6\\5\\0\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}5\\6\\0\end{smallmatrix}$ (avec leur résolution naturelle: $\begin{smallmatrix}6\text{—}\\5\ 4\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}5\ 4\\6\text{—}\end{smallmatrix}$)

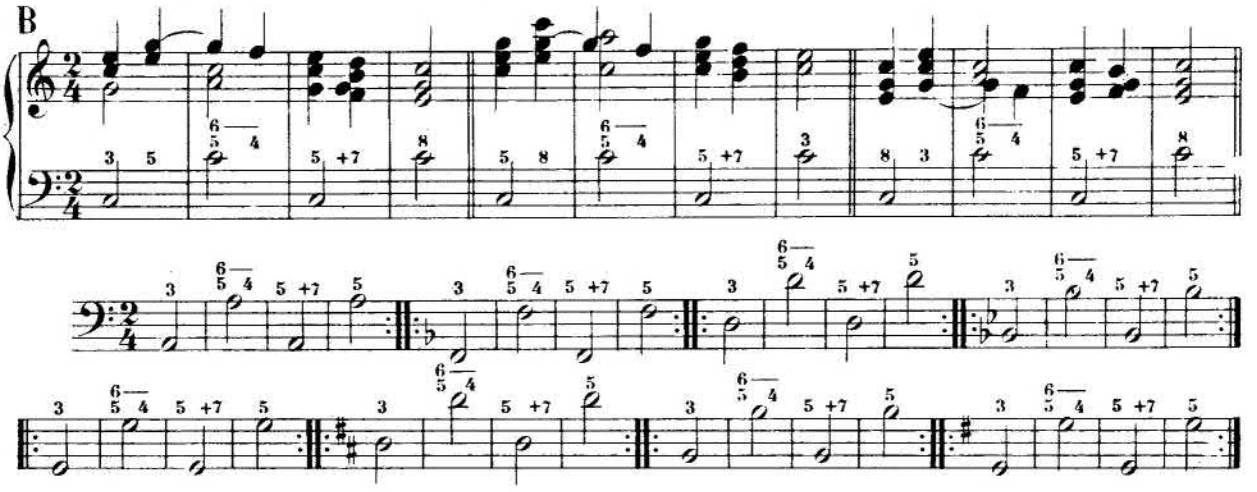
(V. Traité d'Harmonie, p. 358 et 359)

37me SÉRIE D'EXERCICES

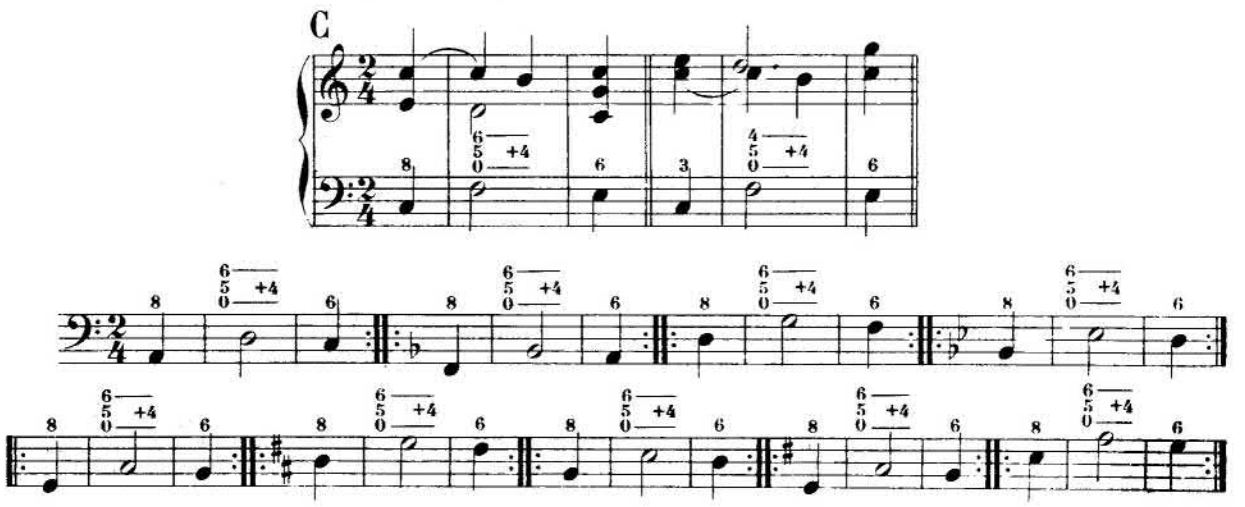
A



B



C



D

LEÇONS

Andantino.

Nº 167.

Moderato.

Nº 168.

Moderato.

(à 3 parties)

Nº 169.

RETARD de la TIERCE par la QUARTE dans les Accords de trois sons

ÉTAT FONDAMENTAL

ACCORDS de QUARTE et QUINTE

§ 80.— On chiffre ces accords par $\frac{5}{4}$ ou $\frac{4}{5}$ (avec leur résolution naturelle: $\frac{5}{4}\,\frac{3}{}$ ou $\frac{4}{5}\,\frac{3}{}$)

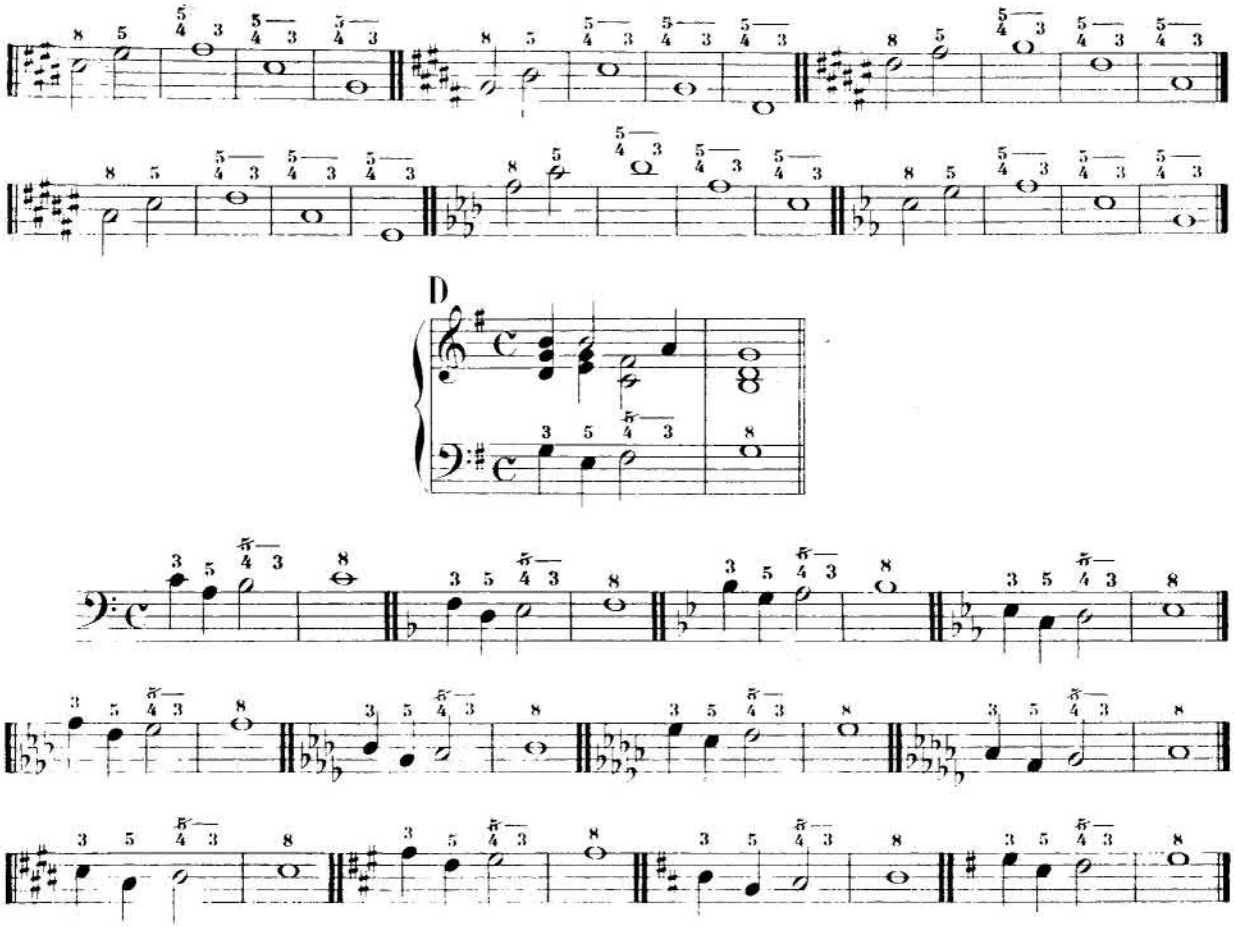
(V. Traité d'Harmonie, p. 364, 365 et 366)

38me SÉRIE D'EXERCICES

A

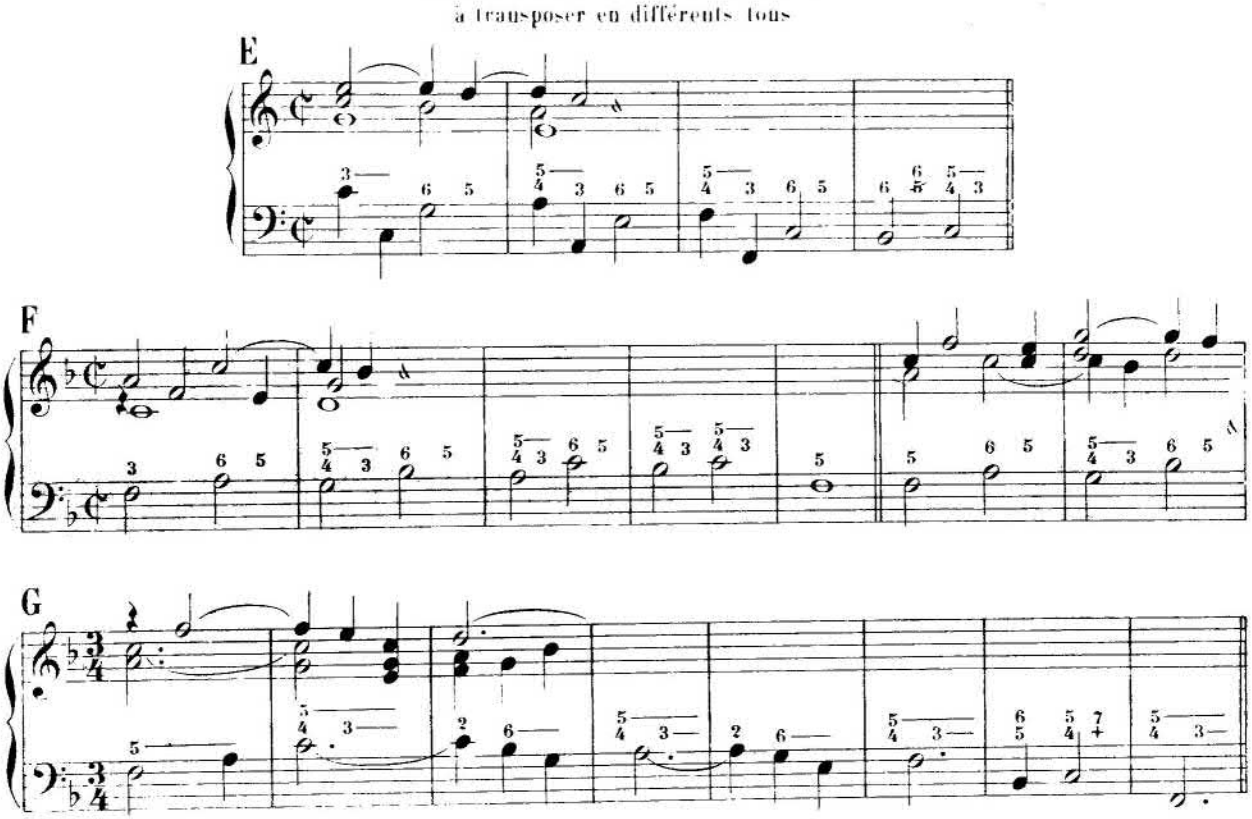
B

C



MARCHES D'HARMONIE

à transposer en différents tons



H

I

J

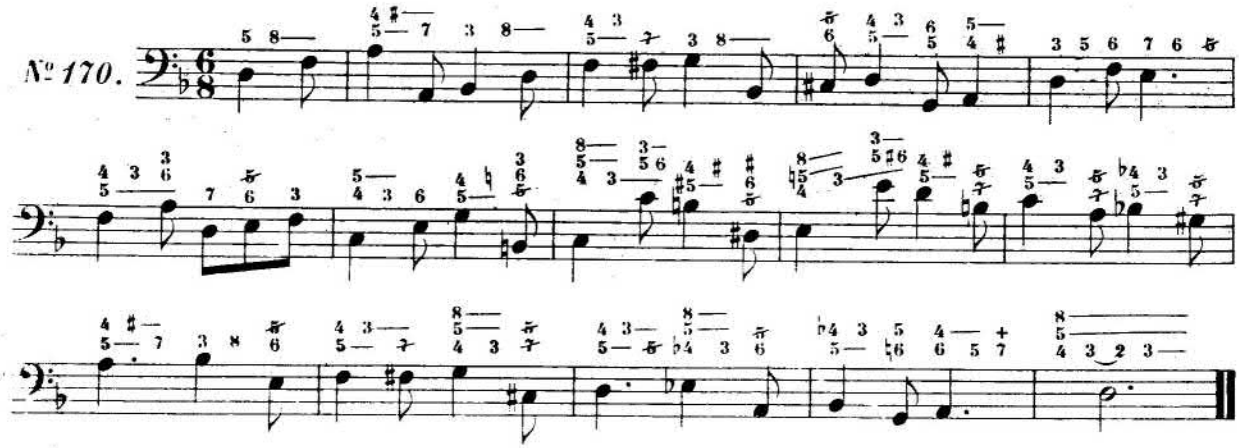
K

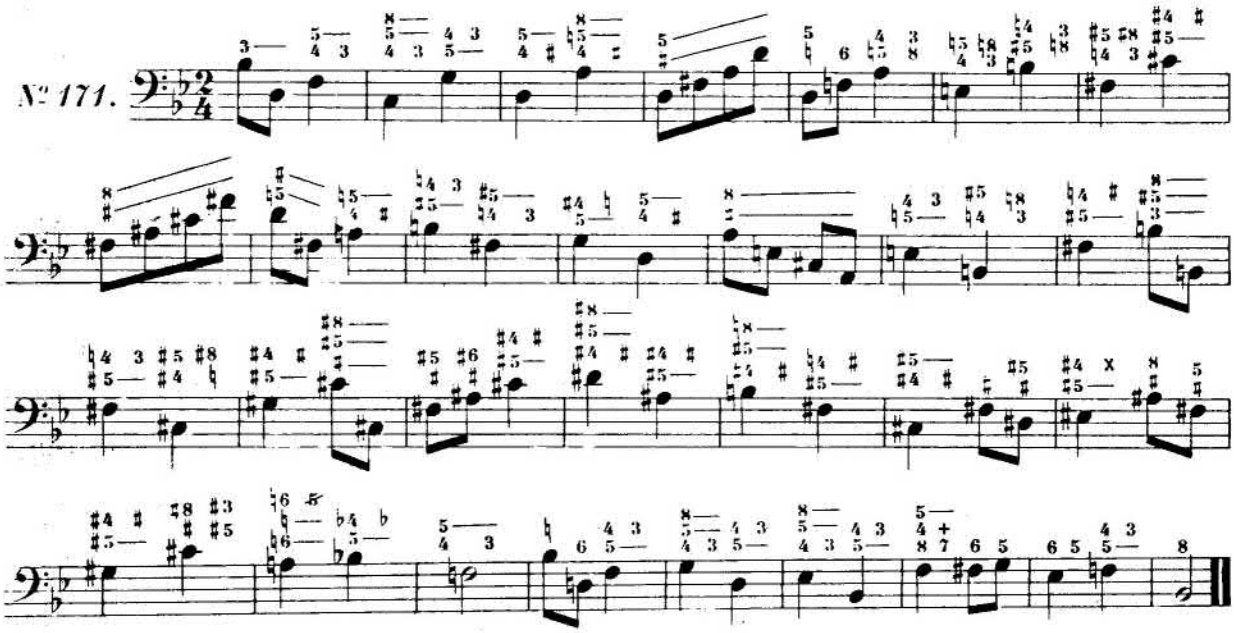
L

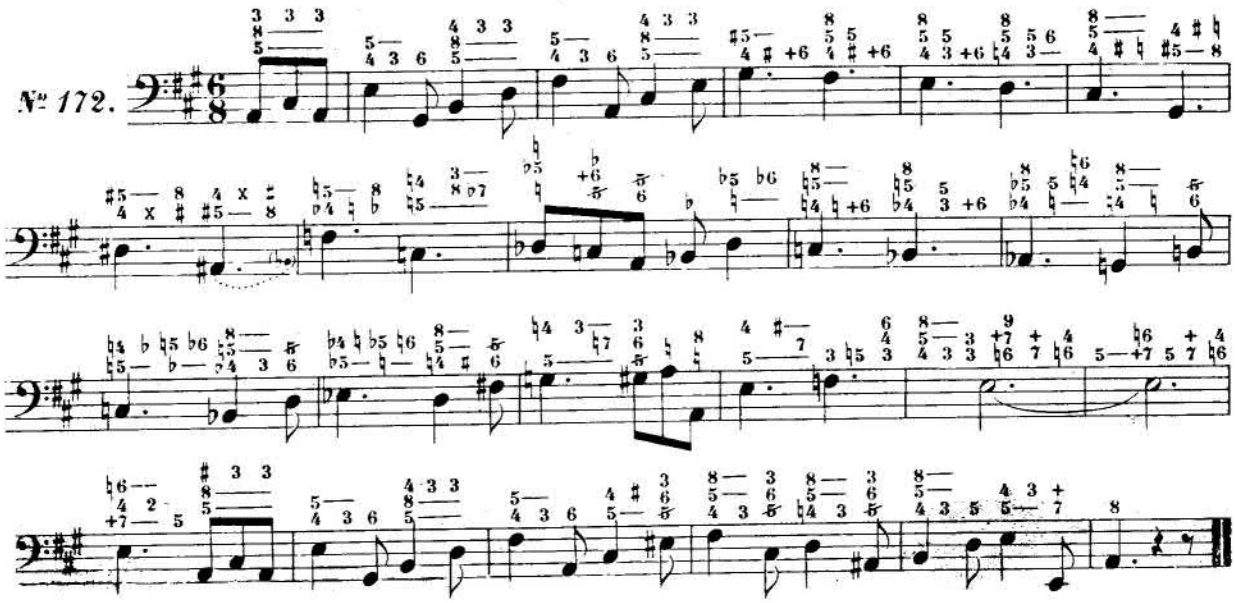
M

N

LEÇONS







ACCORDS de SECONDE et QUINTE

ou

RETARD de la BASSE dans les ACCORDS de SIXTE

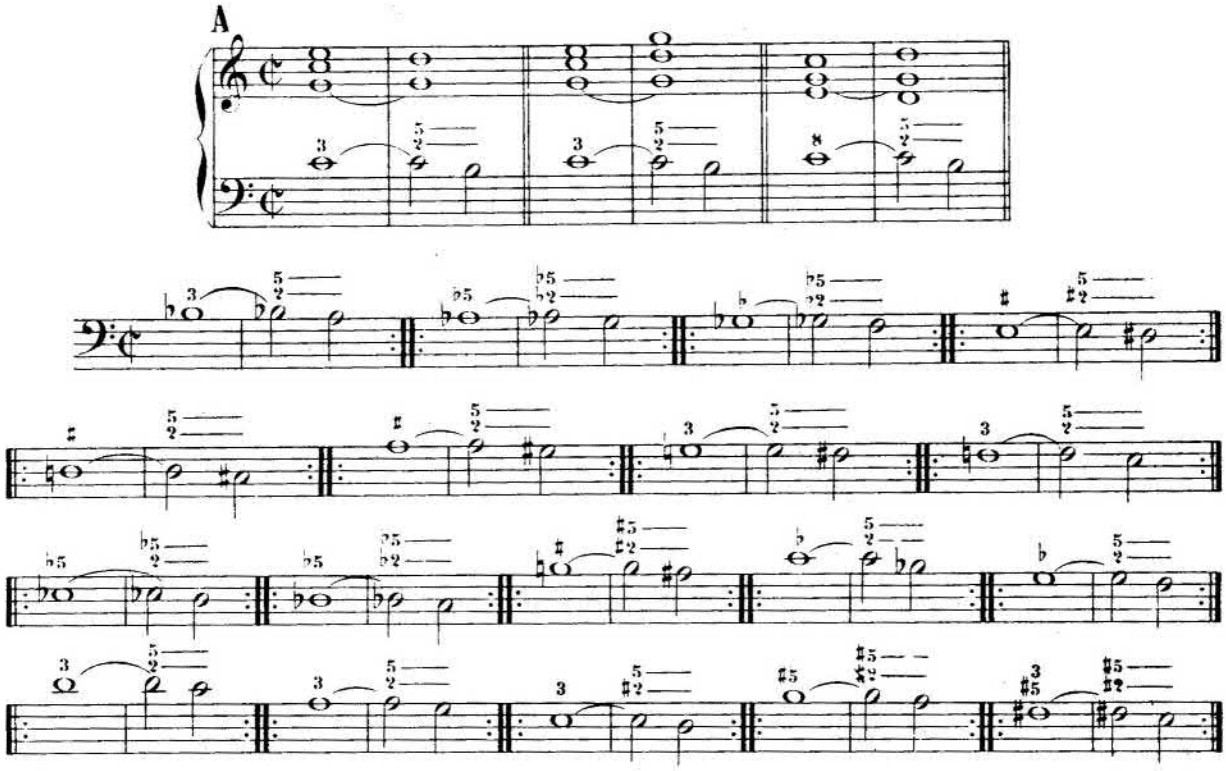
---

§ 84.—On cmffre ces accords par $\frac{5}{2}$ ou $\frac{2}{5}$ (avec leur résolution naturelle: $\frac{5}{2}$ ou $\frac{2}{5}$)

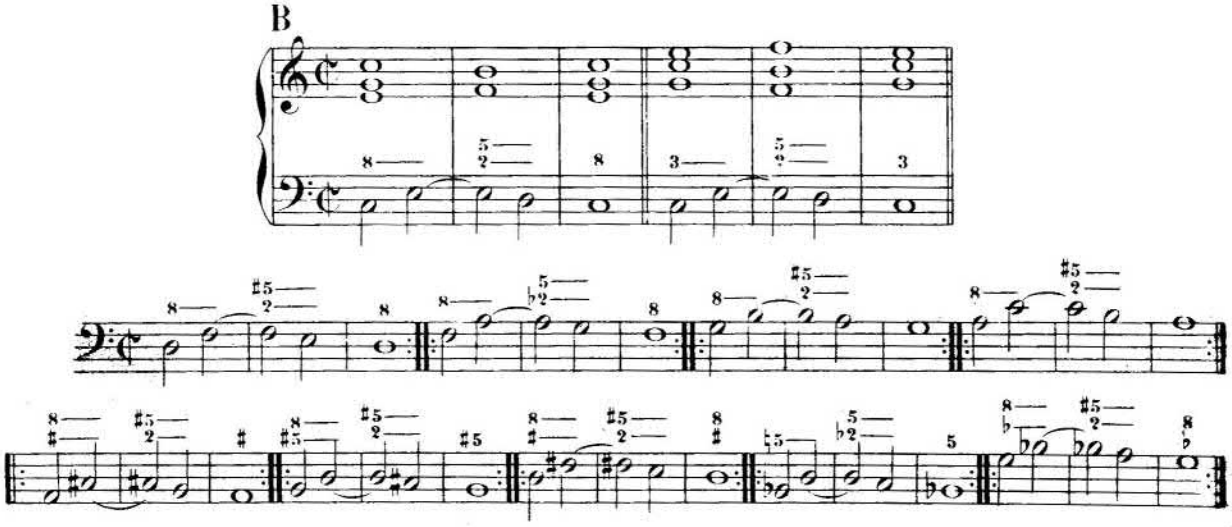
(V. Traité d'Harmonie, p. 369 et 370)

39me SÉRIE D'EXERCICES

A

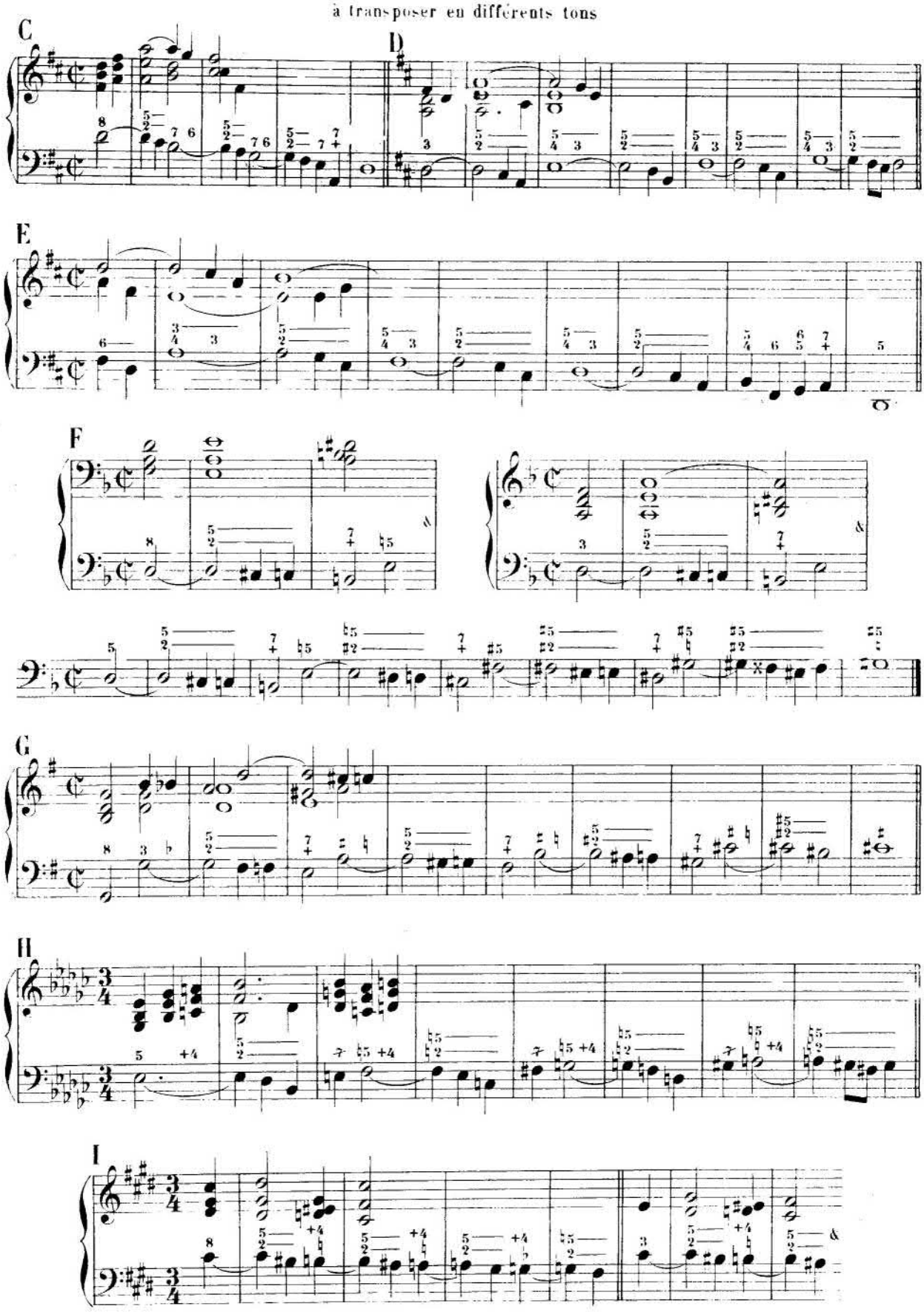


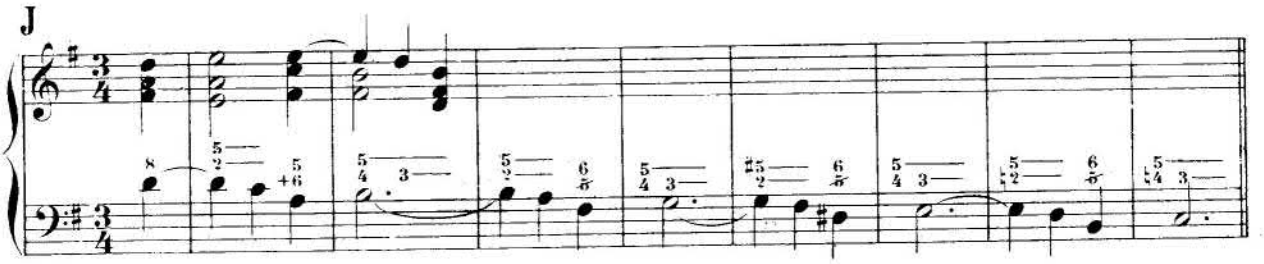
B



MARCHES D'HARMONIE

à transposer en différents tons

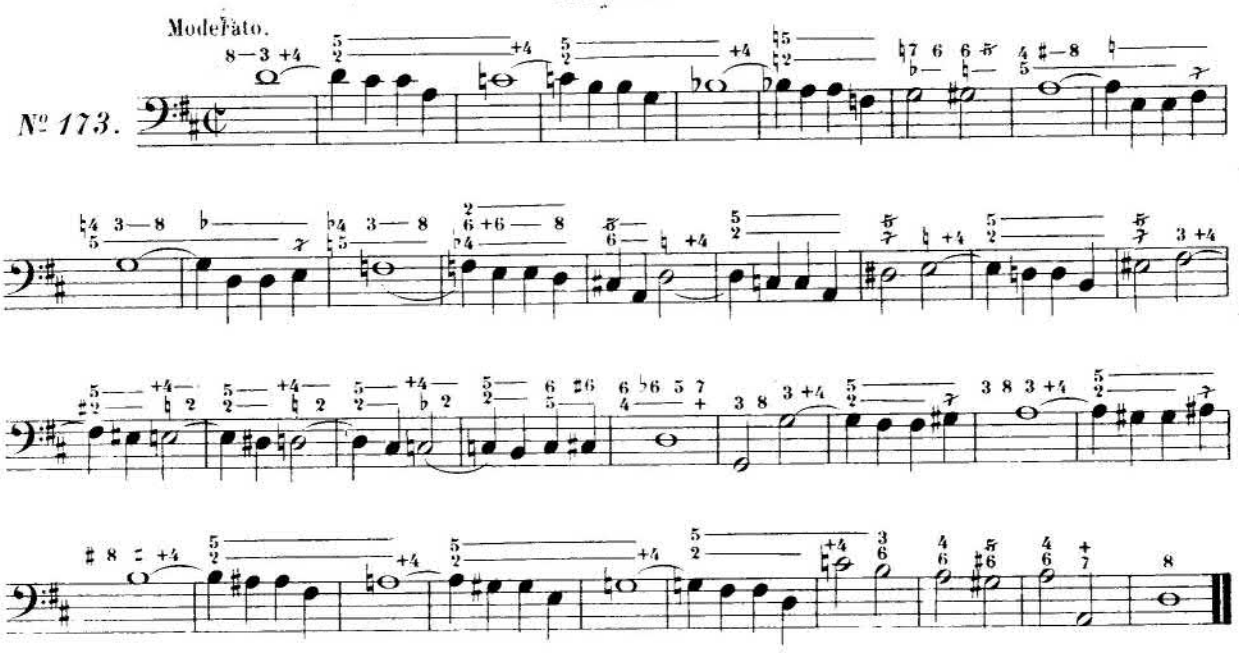




LECONS

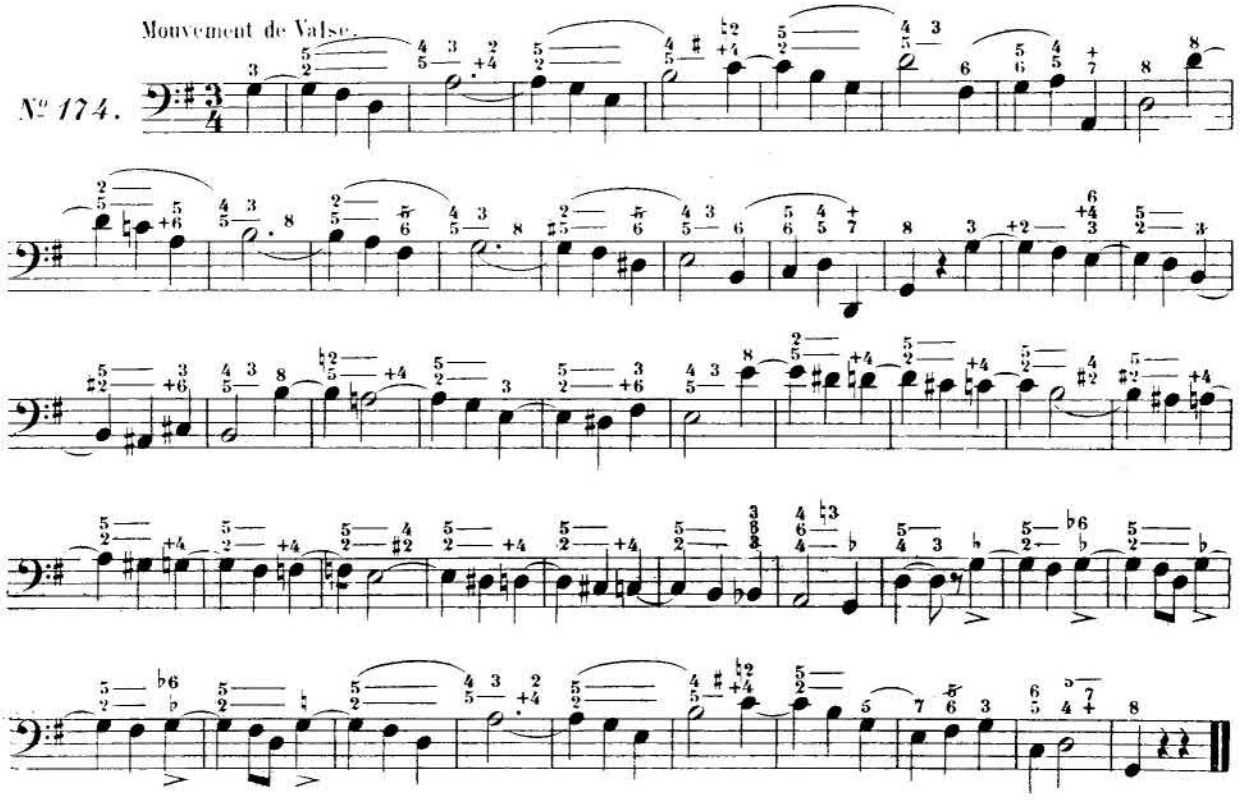
Moderato.

Nº 173.



Mouvement de Valse.

Nº 174.



ACCORDS de QUARTE et SEPTIÈME
ou
RETARD de la SIXTE dans les ACCORDS de QUARTE et SIXTE

§ 82.— On chiffre ces accords par $\frac{7}{4}$ ou $\frac{4}{7}$ (avec leur résolution naturelle: $\frac{7}{4}\frac{6}{-}$ ou $\frac{4}{7}\frac{-}{6}$)
(Voir notre Traité d'Harmonie, p. 371 et 372)

40me SÉRIE D'EXERCICES

A

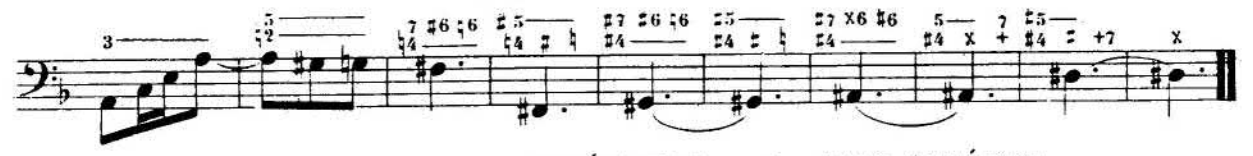
RETARD de la SIXTE dans l'ACCORD de QUARTE AUGMENTÉE et SIXTE du 4me DEGRÉ
(chiffrage $+\frac{7}{4}\frac{6}{0}$)

B

MARCHES D'HARMONIE
à transposer en différents tons

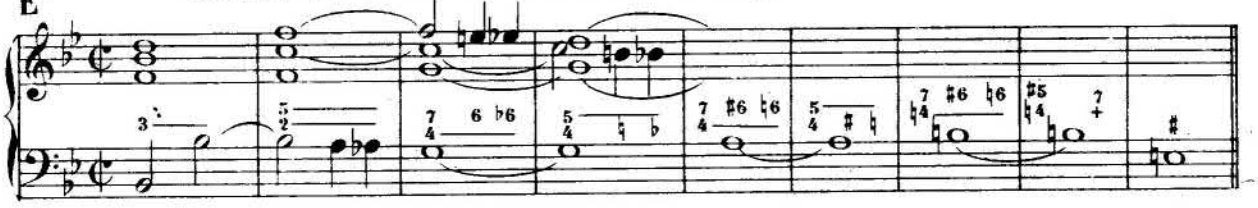
C

D

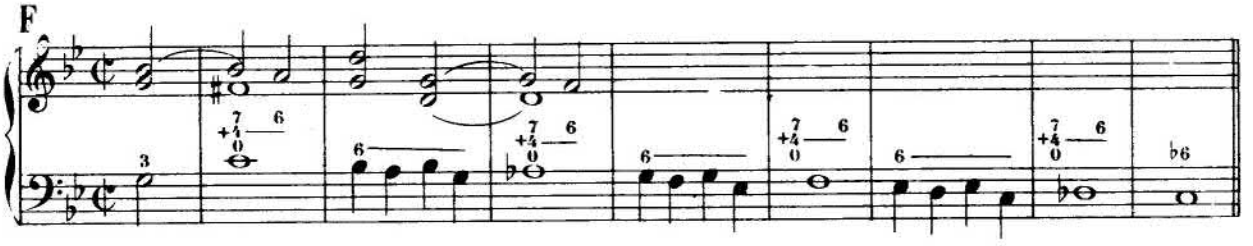


MARCHE dont les PARTIES SUPÉRIEURES se font SANS SYMÉTRIE

E



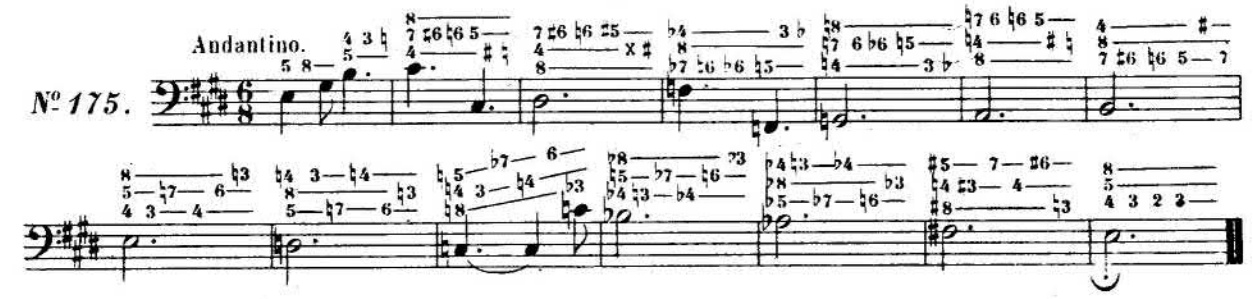
F



LEÇONS

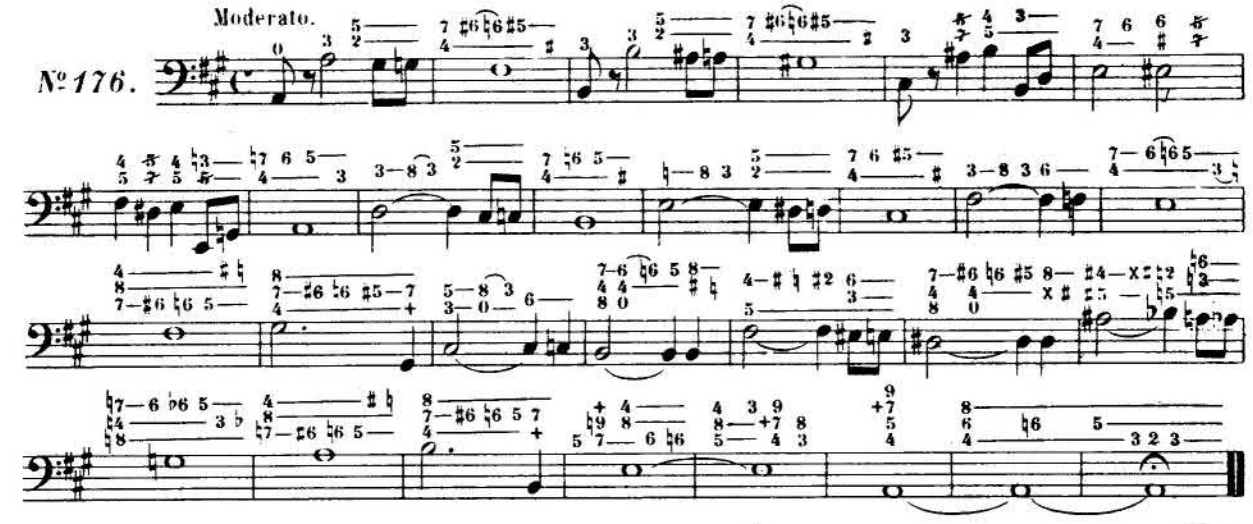
Andantino.

N° 175.



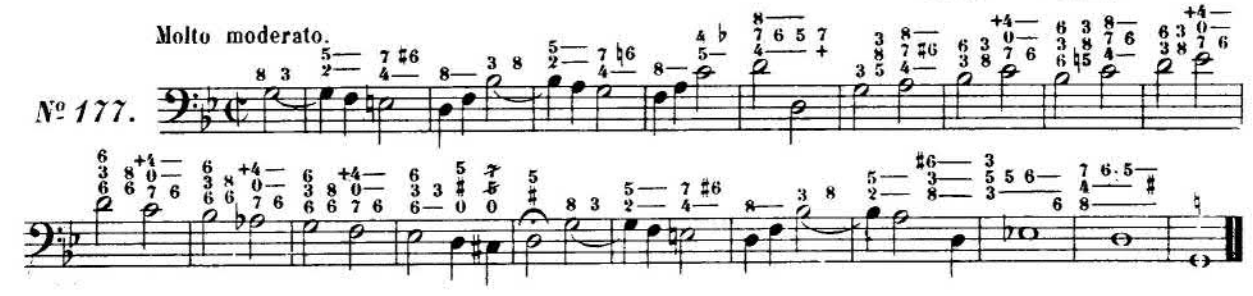
Moderato.

N° 176.



Molto moderato.

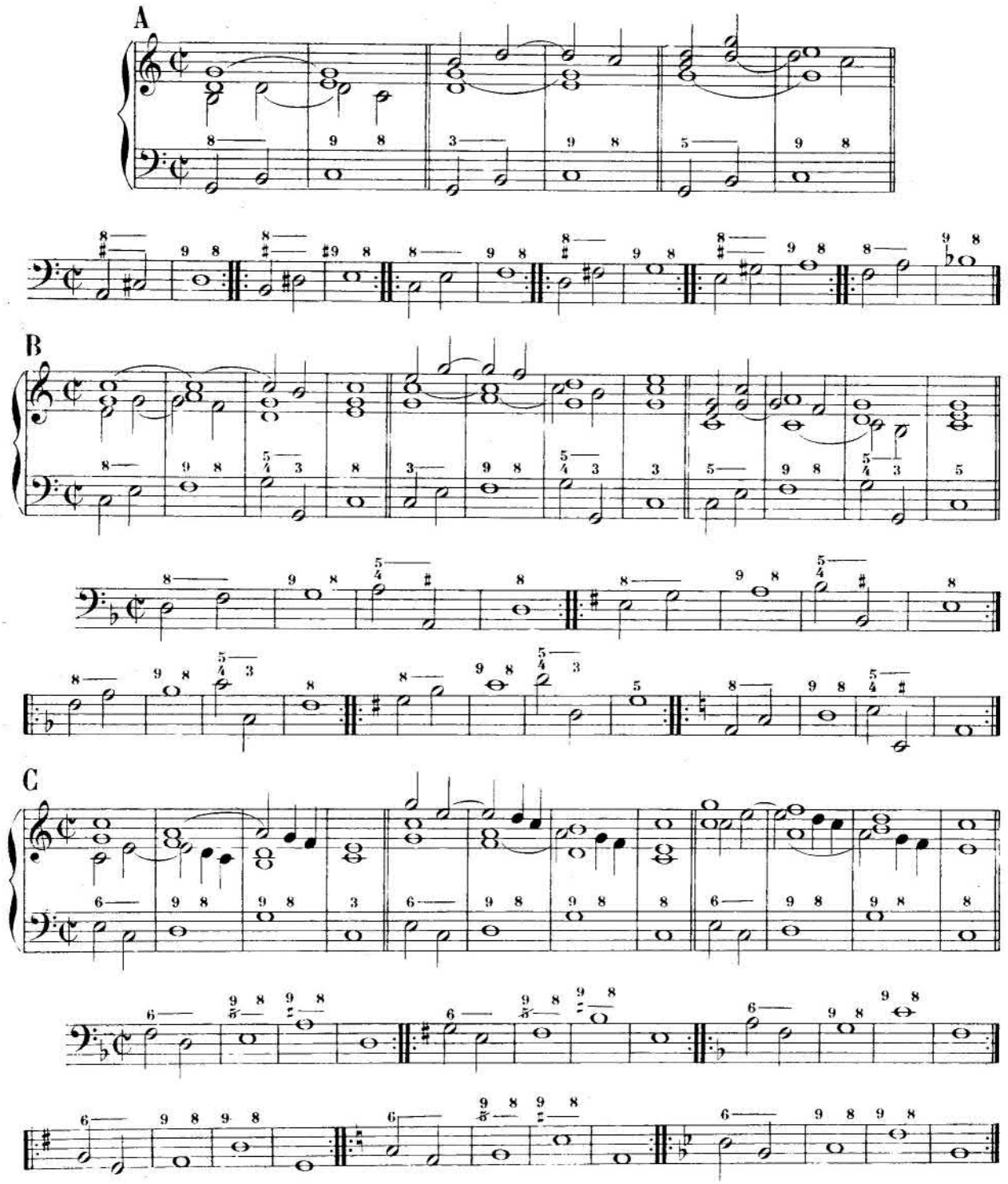
N° 177.



RETARD de l'OCTAVE par la NEUVIÈME dans les Accords de trois sons fondamentaux.

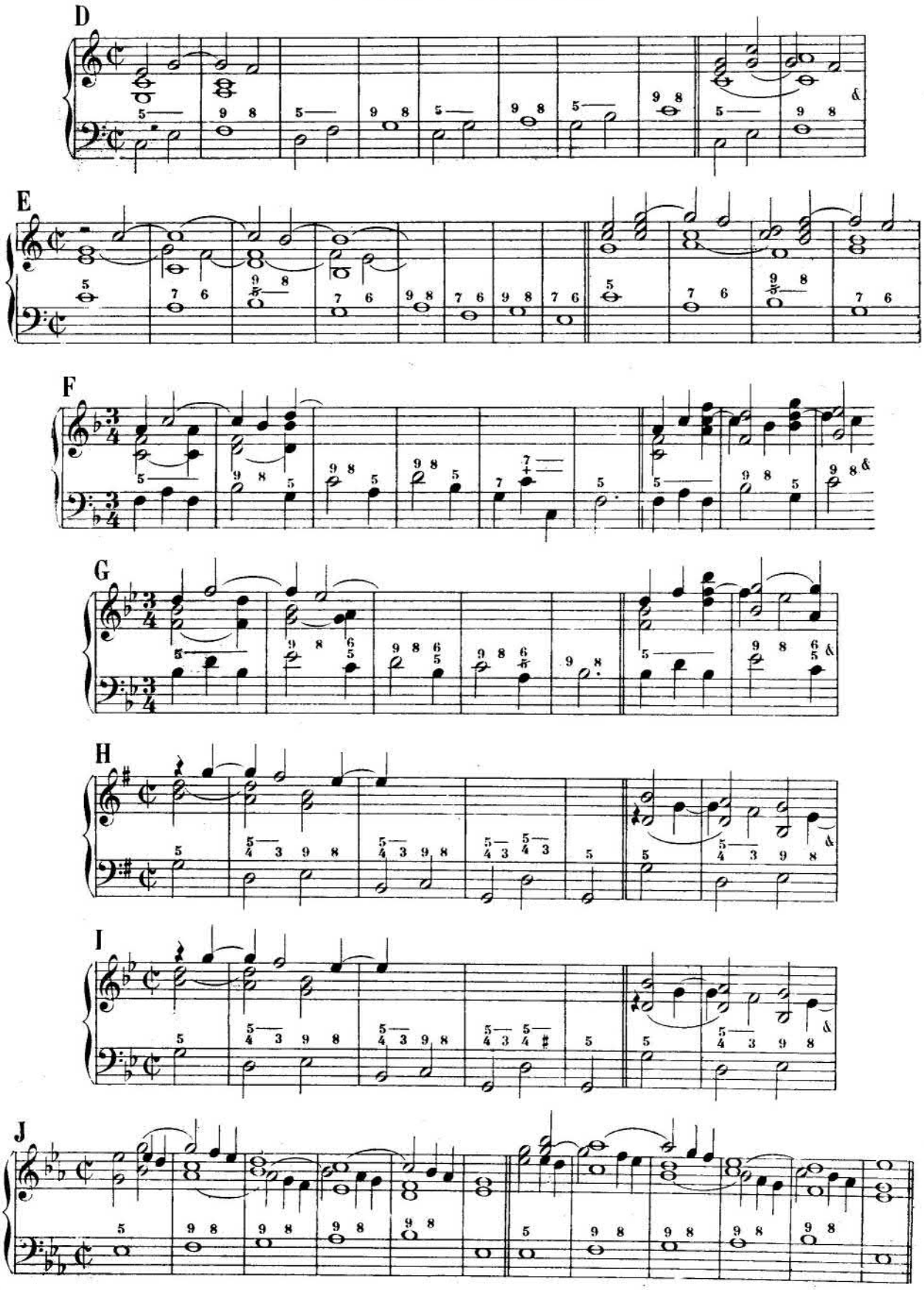
§ **83.**— On chiffre ces accords par 9 ou $\frac{9}{5}$ (avec leur résolution naturelle: 9 8 ou $\frac{9}{5}\,\frac{8}{}$)
(Voir notre Traité d'Harmonie, p. 373 à 375)

41me SÉRIE D'EXERCICES



MARCHES D'HARMONIE

à transposer en différents tons



K

L

M

LEÇONS

Moderato.

N° 178.

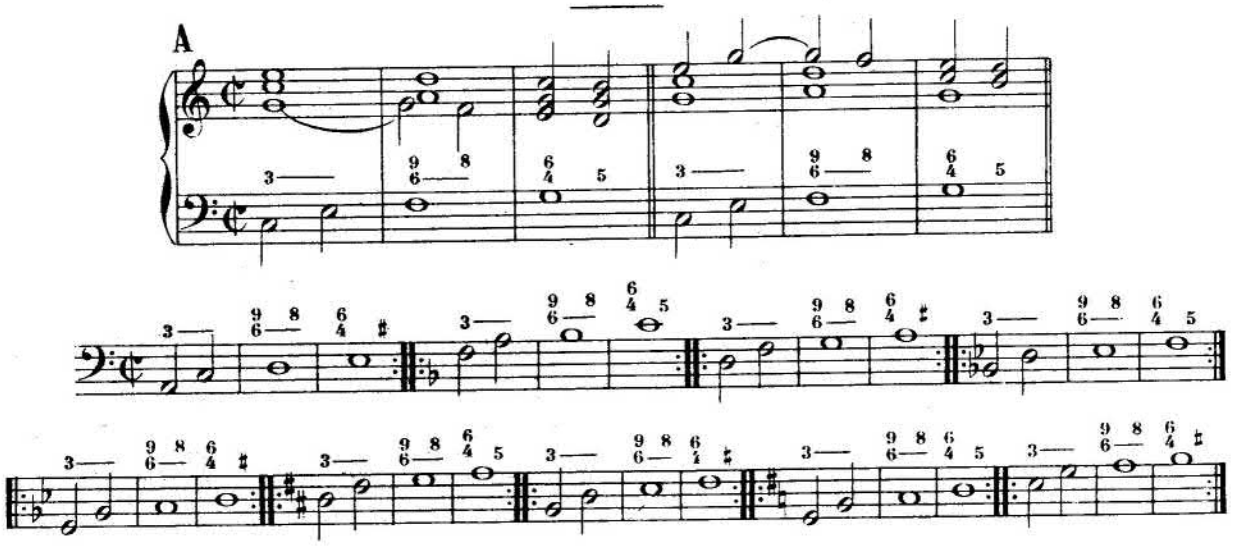
N° 179.

RETARD de l'OCTAVE par la NEUVIÈME dans les Accords de Sixte

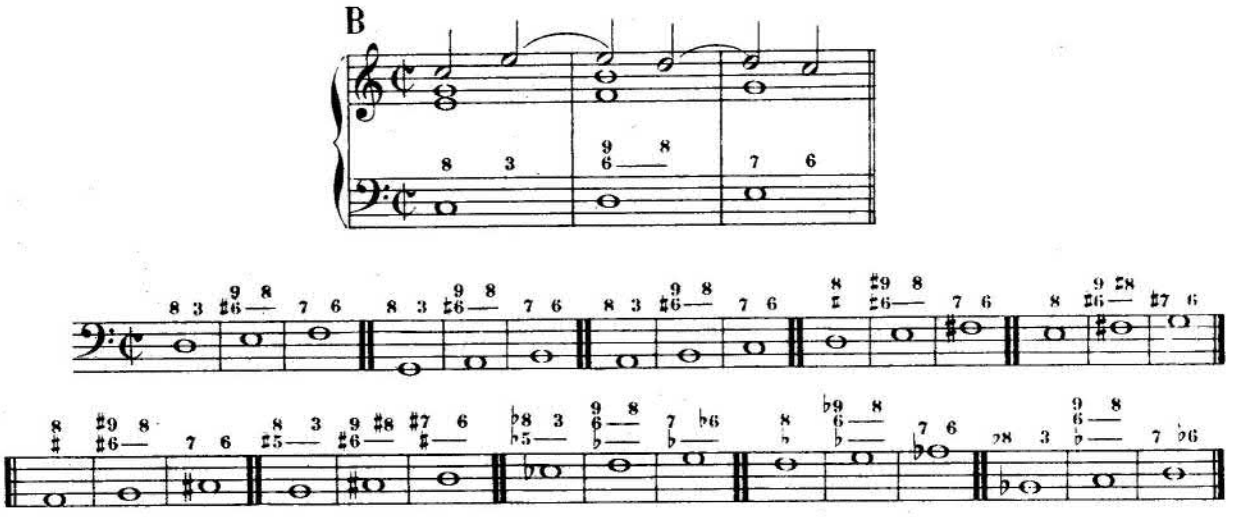
§ 84.— On chiffre ces accords par $\frac{9}{6}$ (avec leur résolution naturelle: $\frac{9}{6}\frac{8}{—}$)
(Voir notre Traité d'Harmonie, p. 380 à 382)

42me SÉRIE D'EXERCICES

A

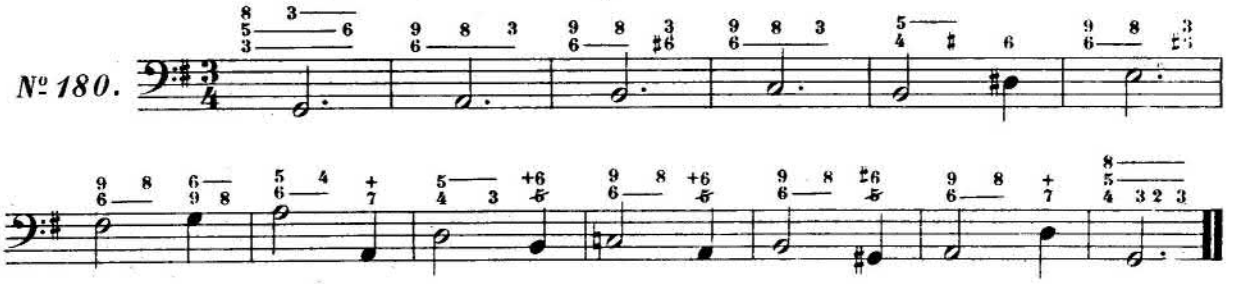


B



LEÇON

N° 180.

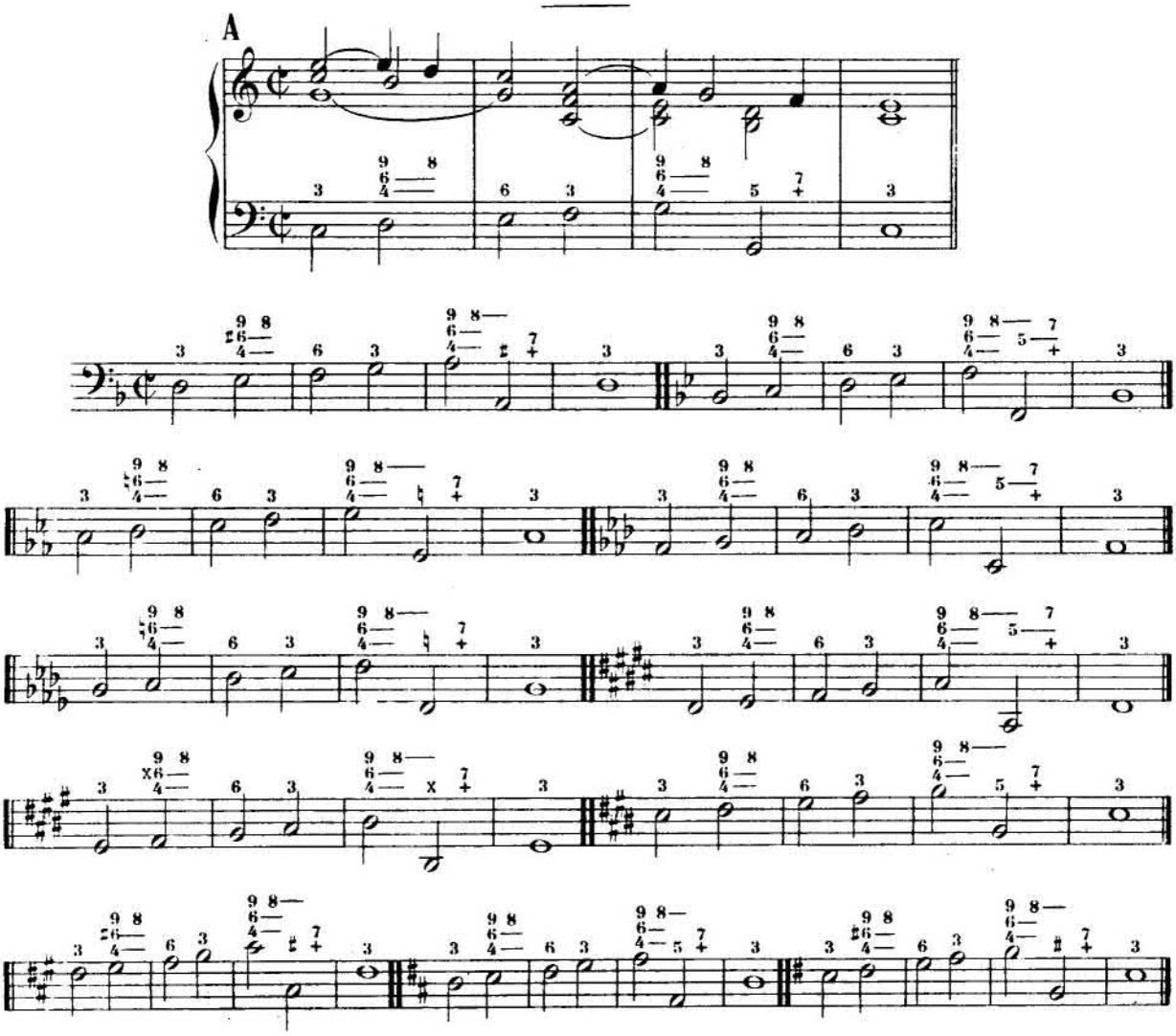


RETARD de l'OCTAVE par la NEUVIÈME dans les Accords de Quarte et Sixte

§ 85.— On chiffre ces accords par $\begin{smallmatrix}9\\6\\4\end{smallmatrix}$ (avec leur résolution naturelle: $\begin{smallmatrix}9&8\\6&—\\4&—\end{smallmatrix}$)
(Voir notre Traité d'Harmonie, p. 380 à 382)

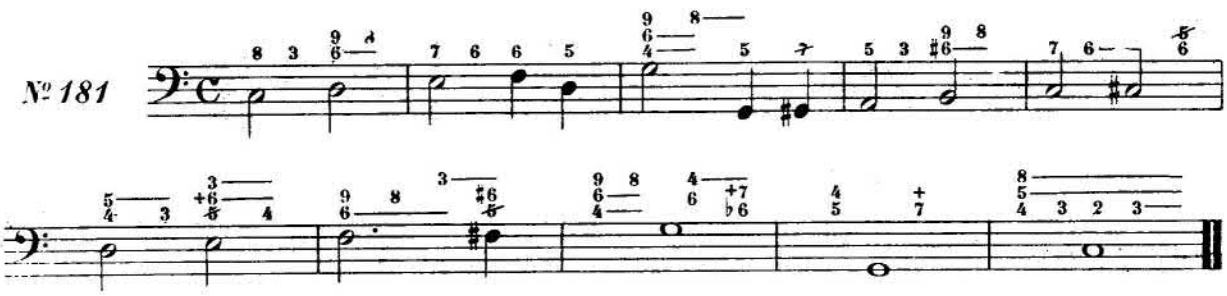
43me SÉRIE D'EXERCICES

A



LEÇON

№ 181



DES RETARDS SIMULTANÉS

notre Traité d'Harmonie, p. 383 à 385)

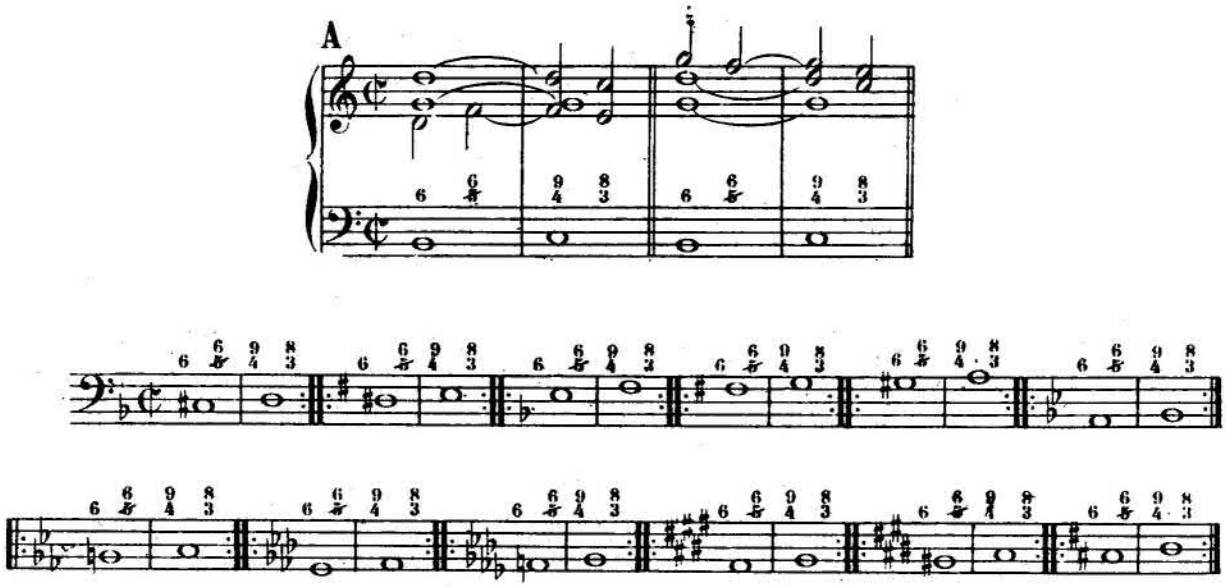
ACCORDS de TROIS SONS FONDAMENTAUX

RETARDS SIMULTANÉS de la TIERCE et de l'OCTAVE par la Quarte et la Neuvième

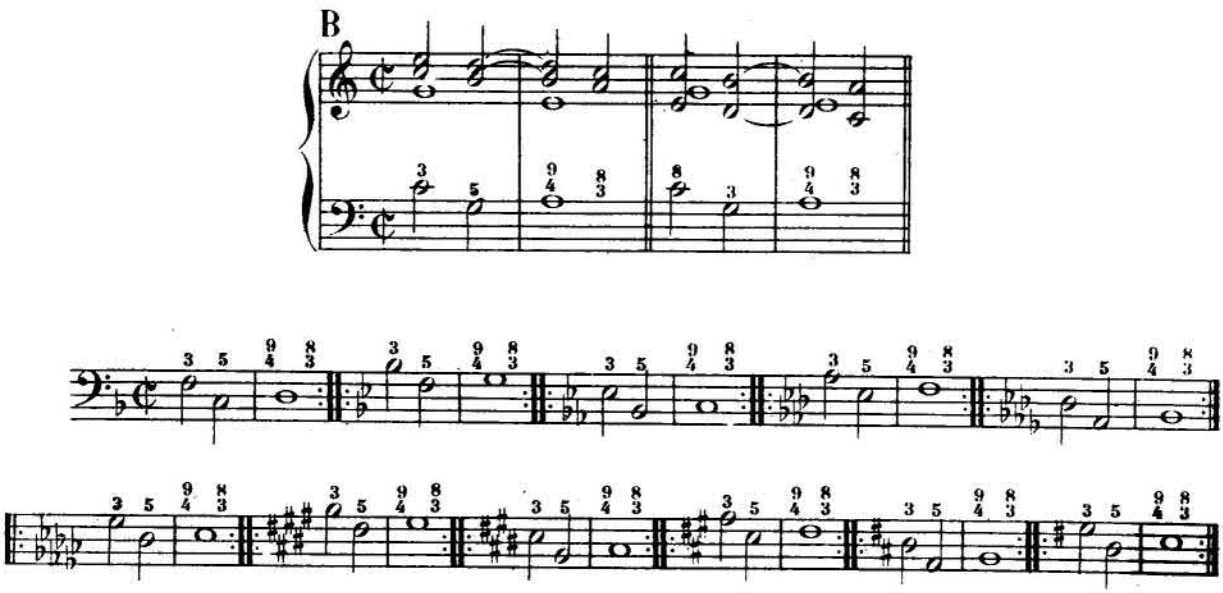
§ 86.— Ce double-retard se chiffre par $\frac{9}{4}$ ou $\frac{4}{9}$ ou $\frac{9}{4}\flat$ (avec sa résolution naturelle: $\frac{9}{4}\,\frac{8}{3}$ ou $\frac{4}{9}\,\frac{3}{8}$)

44me SÉRIE D'EXERCICES

A



B

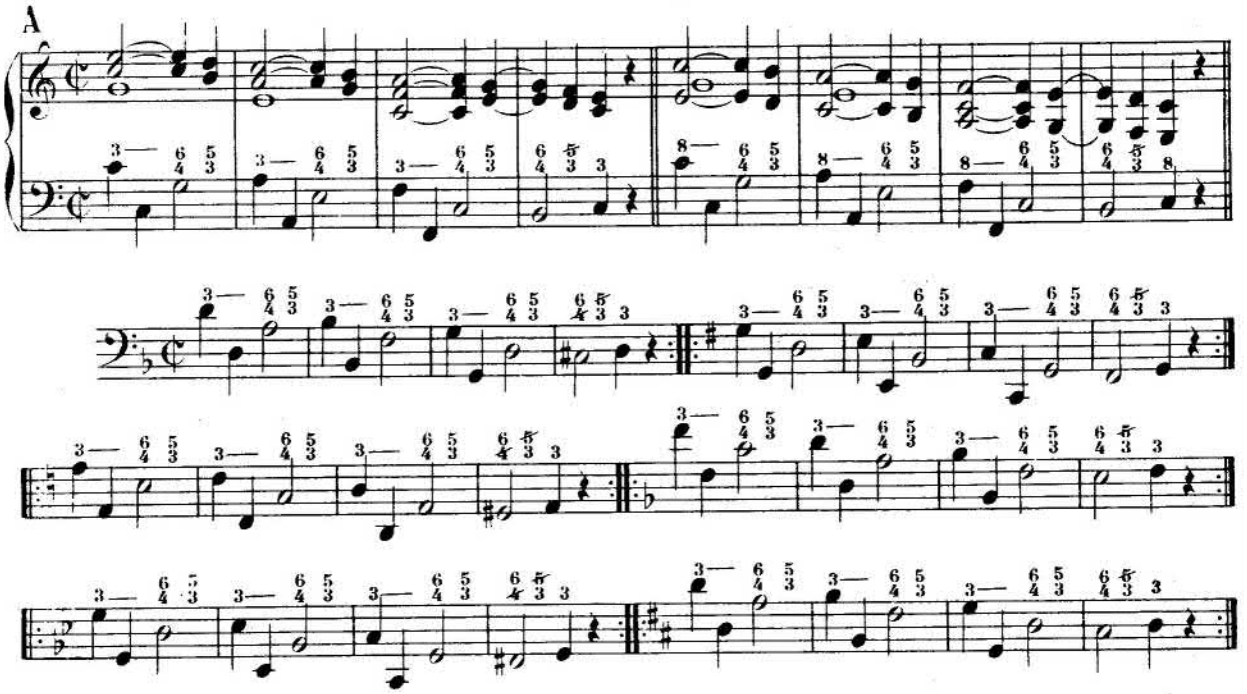


RETARDS SIMULTANÉS de la TIERCE et de la QUINTE par la Quarte et la Sixte dans les Accords de trois sons fondamentaux

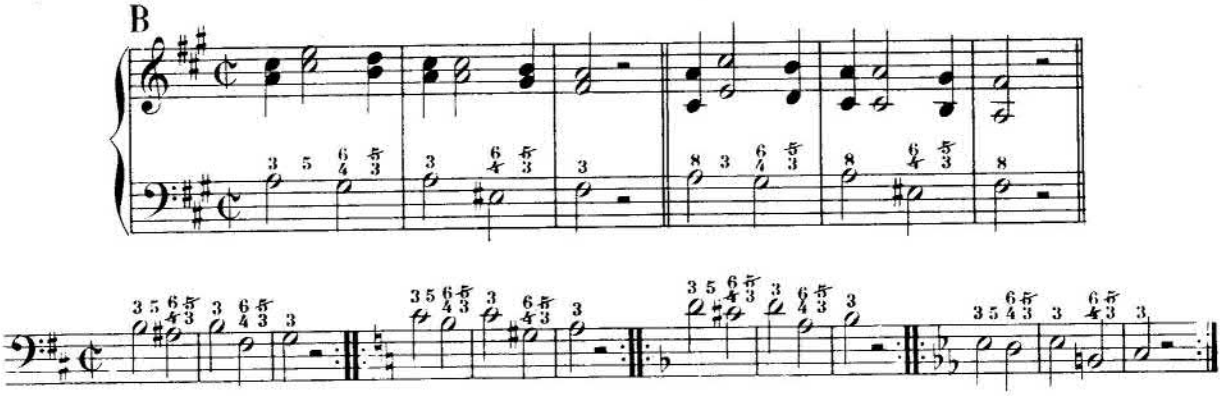
§ 87.— Ce double-retard se chiffre par $\frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{\cancel{4}}$ (avec sa résolution naturelle: $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ ou $\frac{6}{\cancel{4}}\,\frac{\cancel{5}}{3}$)

45me SÉRIE D'EXERCICES

A



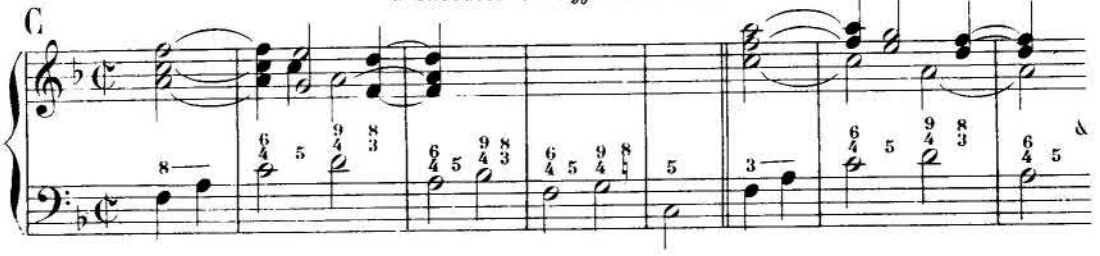
B



MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*

C



D

E

F

G

H

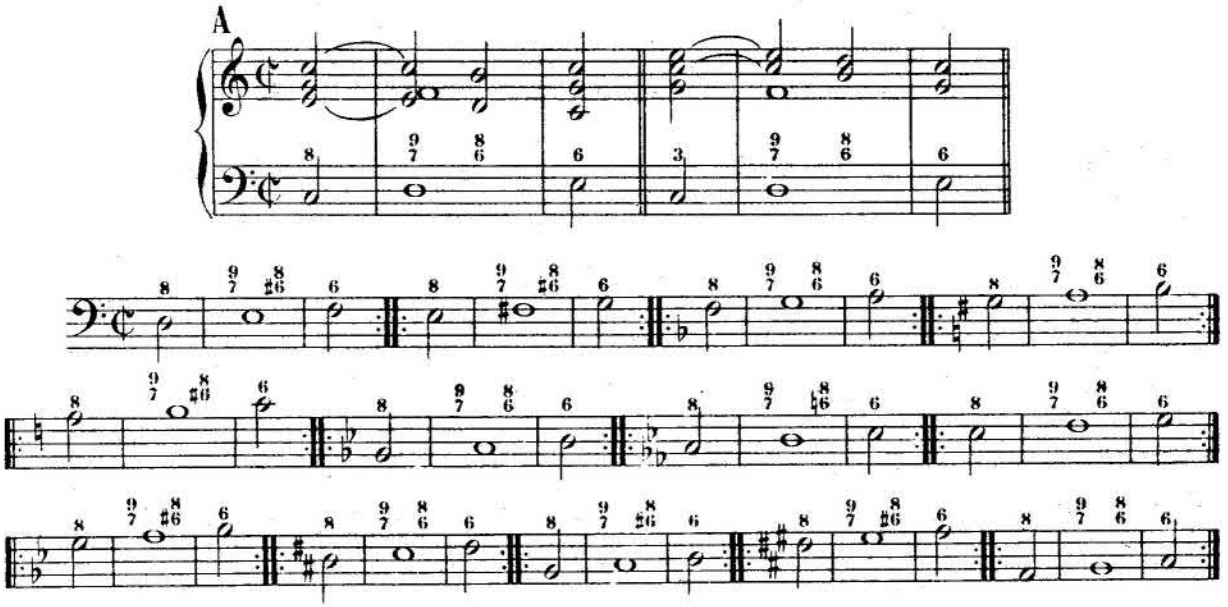
I

RETARDS SIMULTANÉS de la SIXTE et de l'OCTAVE par la Septième et la Neuvième dans les Accords de Sixte

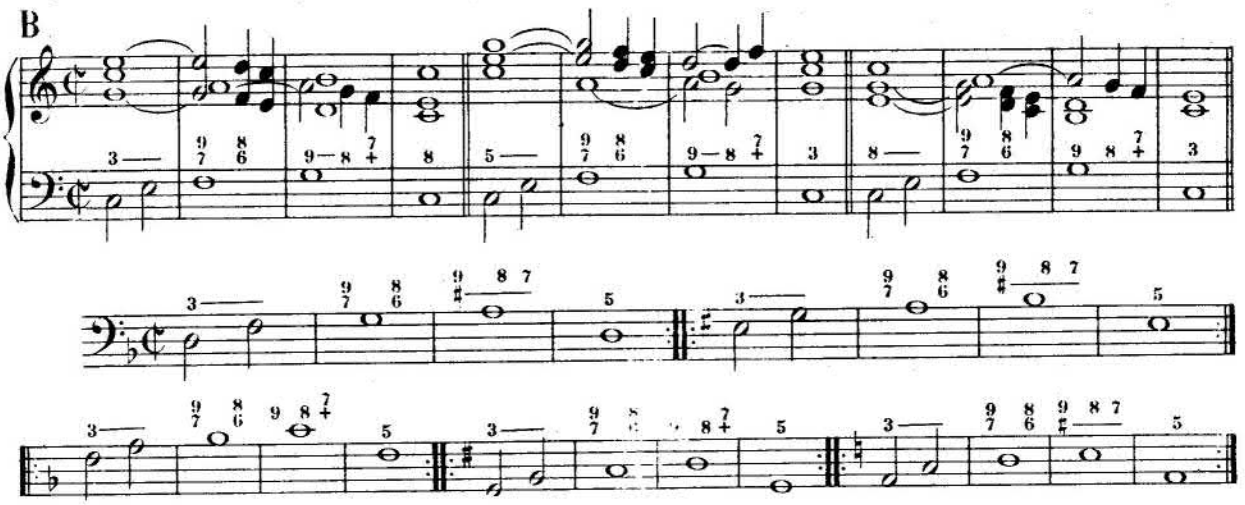
§ 88.— Ce double-retard se chiffre par $\frac{9}{7}$ ou $\frac{7}{9}$ (avec sa résolution naturelle: $\frac{9\,8}{7\,6}$ ou $\frac{7\,6}{9\,8}$)

46me SÉRIE D'EXERCICES

A



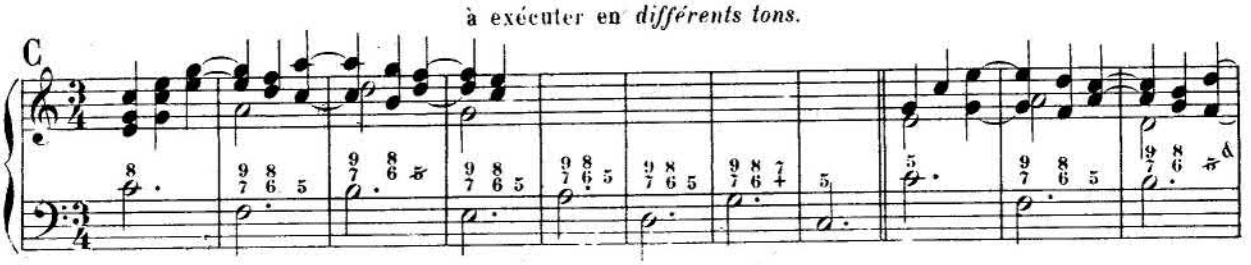
B



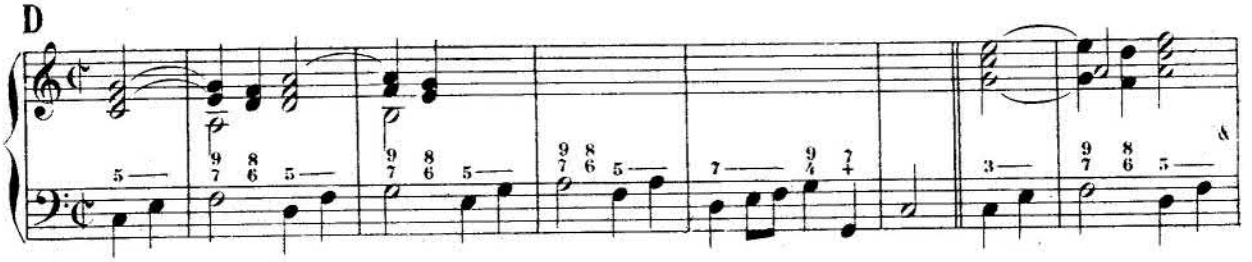
MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*

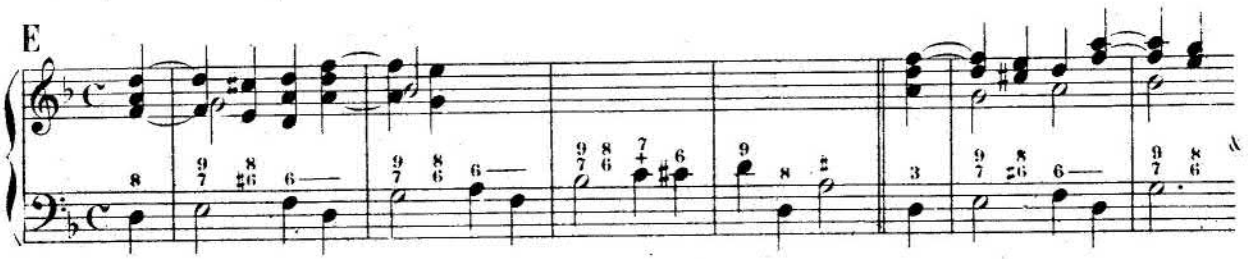
C



D

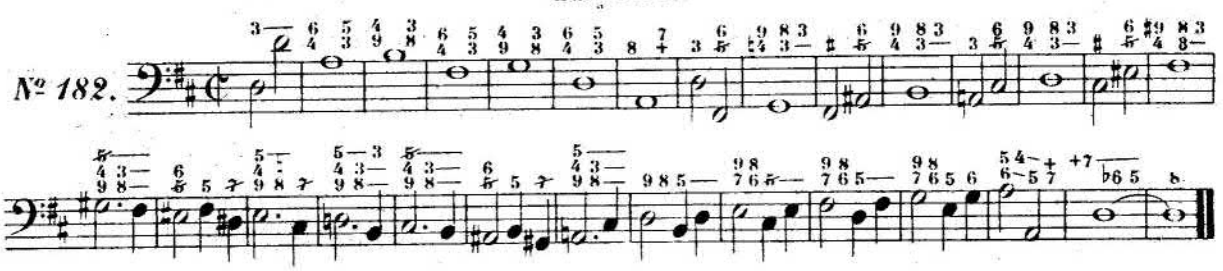


E

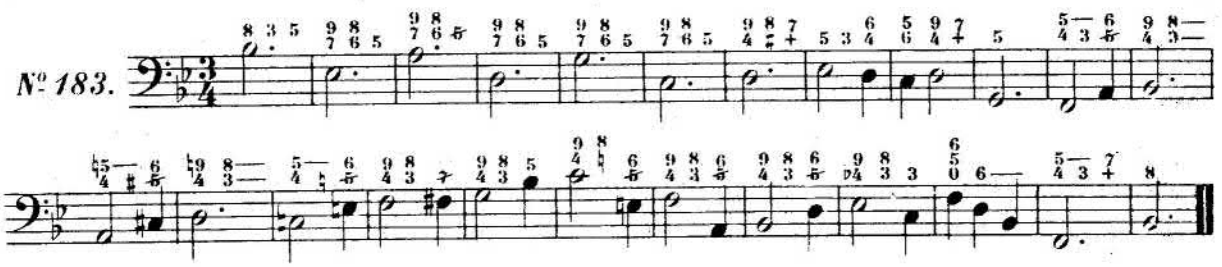


LEÇONS

Nº 182.



Nº 183.



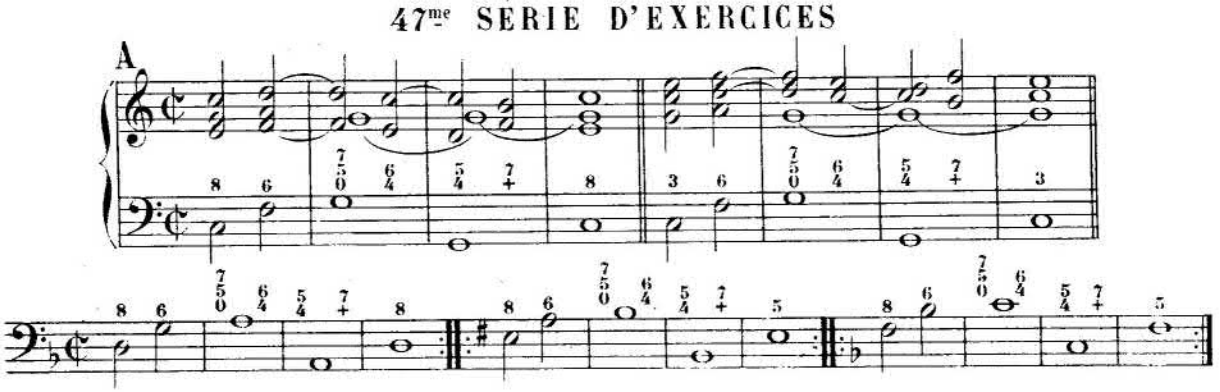
RETARDS SIMULTANÉS de la QUARTE et de la SIXTE par la Quinte et la Septième dans les Accords de Quarte et Sixte

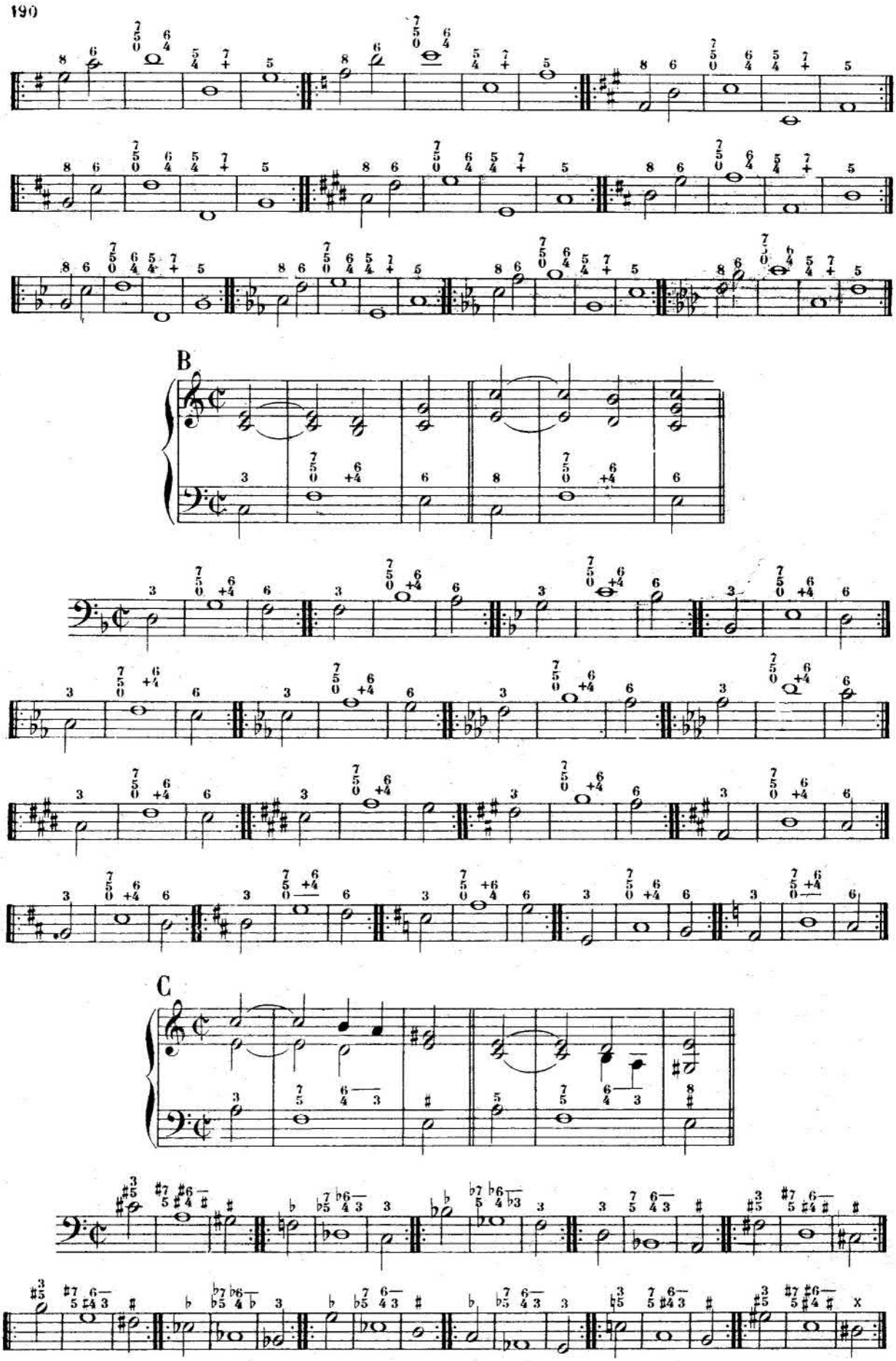
§ 89.— On chiffre ce double-retard par $\frac{7}{5}$ (avec sa résolution naturelle: $\frac{7}{5}\ \frac{6}{4}$ / 0 —)

(V. Traité d'Harmonie, p. 384 et 385)

47me SÉRIE D'EXERCICES

A




B
C

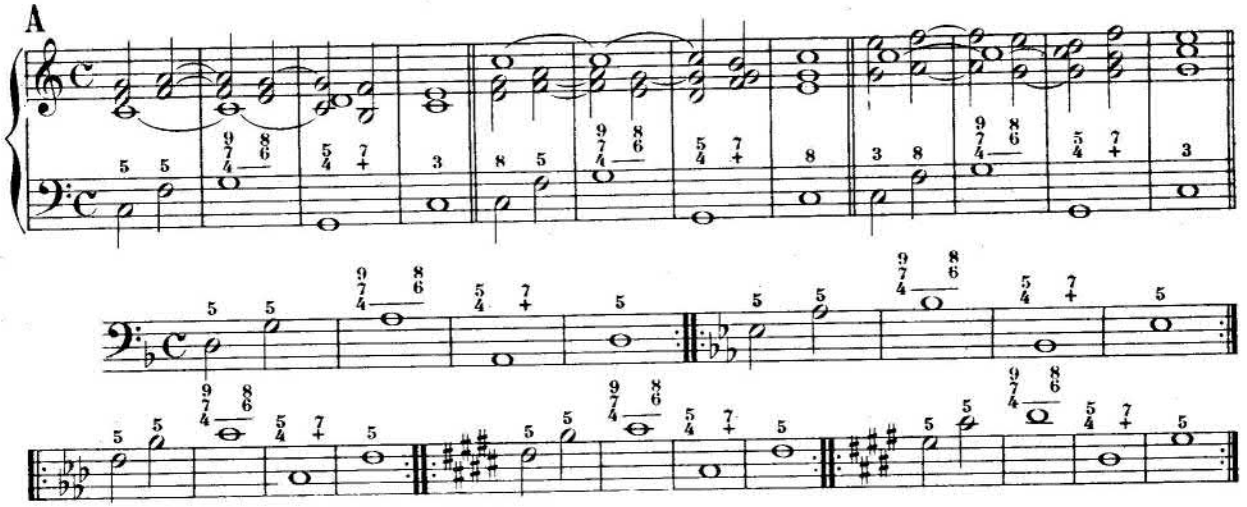
RETARDS SIMULTANÉS de la SIXTE et de l'OCTAVE par la Septième et la Neuvième dans les Accords de Quarte et Sixte

§ 90.— On chiffre ce double retard par $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$ (avec sa résolution naturelle: $\begin{smallmatrix}9&8\\7&6\\4&\end{smallmatrix}$)

(V. Traité d'Harmonie, p. 384)

48me SÉRIE D'EXERCICES

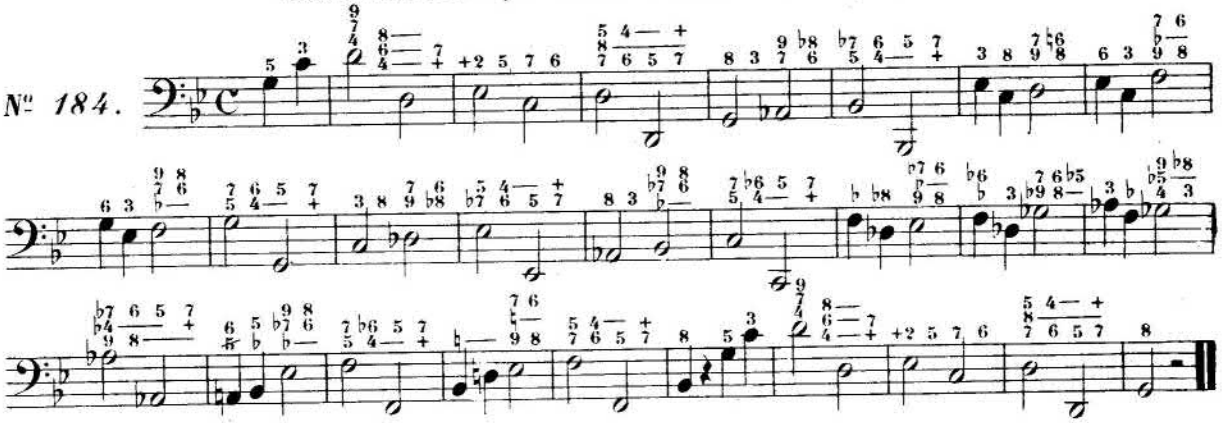
A



LEÇONS

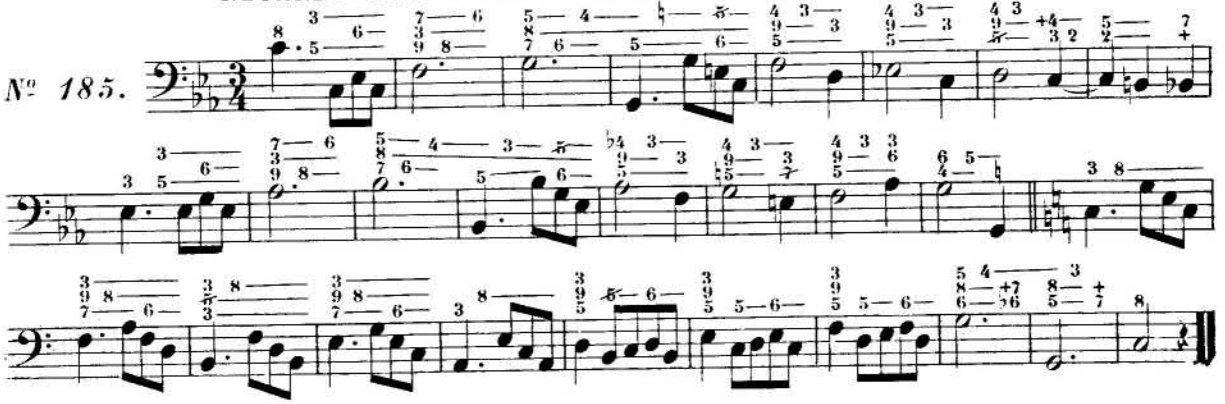
(Etudier d'abord la Leçon N° 276 du Traité d'Harmonie p. 387)

N° 184.



RETARDS SIMULTANÉS à RÉSOLUTIONS SUCCESSIVES

N° 185.



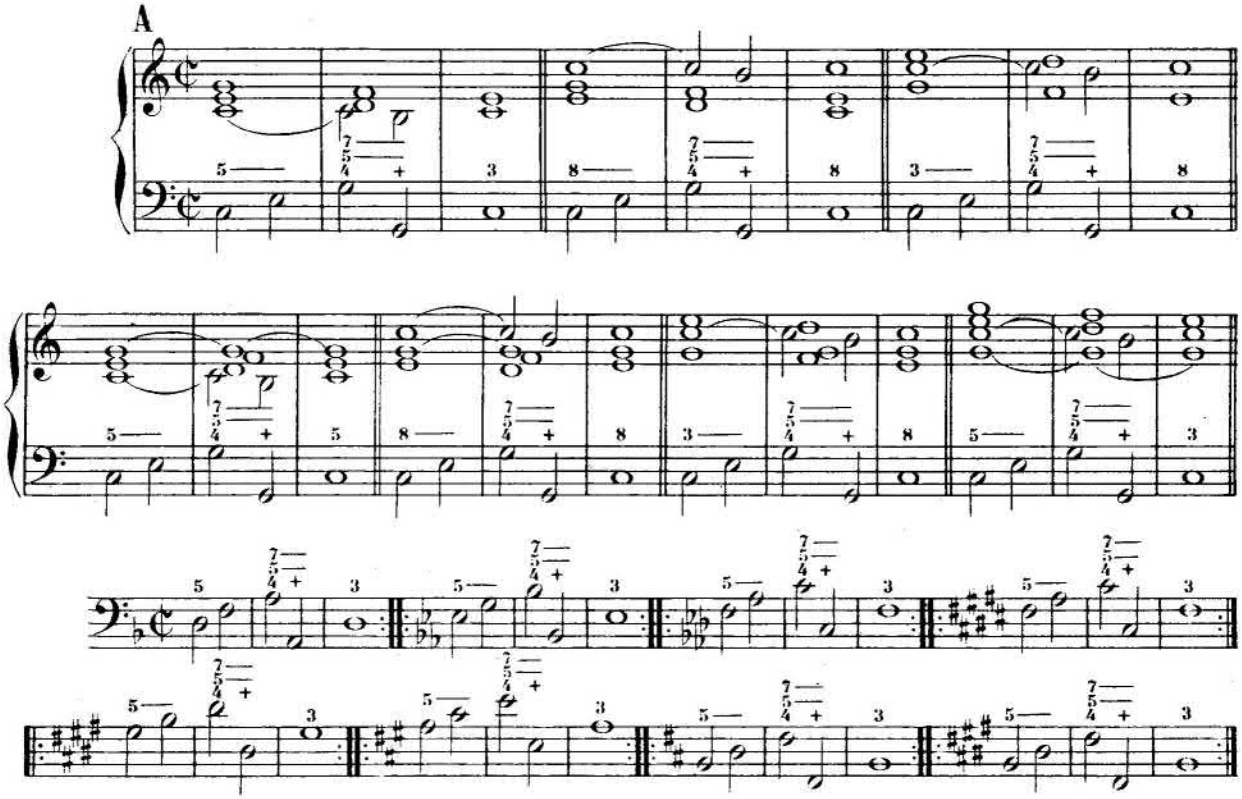
RETARD de la TIERCE par la QUARTE dans l'Accord de Septième de Dominante

§ 91.— On chiffre ce retard par $\begin{smallmatrix}7\\5\\4\end{smallmatrix}$ (avec sa résolution naturelle: $\begin{smallmatrix}7\,—\\5\,—\\4\,+\end{smallmatrix}$)

(V. notre Traité d'Harmonie, p. 393 à 395)

49me SÉRIE D'EXERCICES

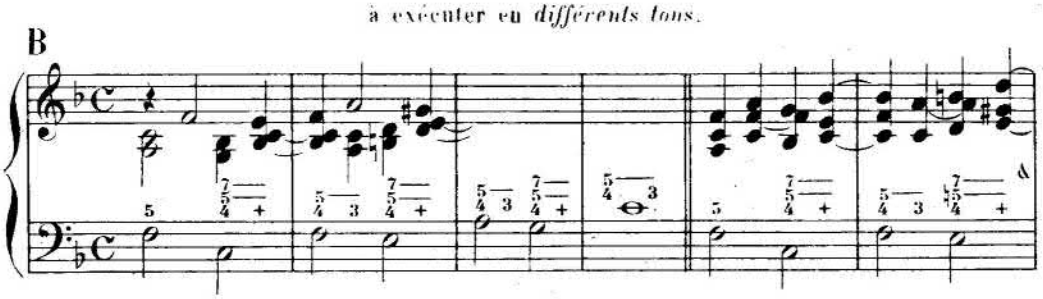
A



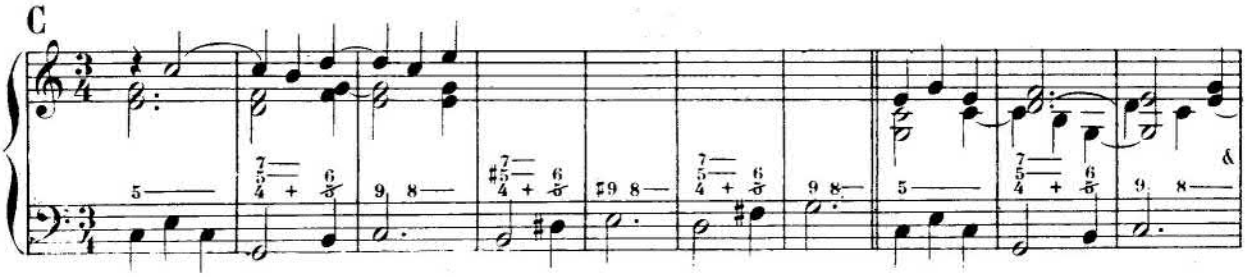
MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons*.

B



C



D

E

F

RETARD de la BASSE par son DEGRÉ SUPÉRIEUR dans l'Accord de Quinte diminuée et Sixte

§ 92.—On chiffre ce retard par $\frac{5}{4}$ (avec sa résolution naturelle: $\frac{5}{4}$)

(V. Traité d'Harmonie, p. 393 à 395)

50me SÉRIE D'EXERCICES

A

MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*

B

C

RETARD de la SIXTE par la SEPTIÈME dans l'Accord de Sixte Sensible

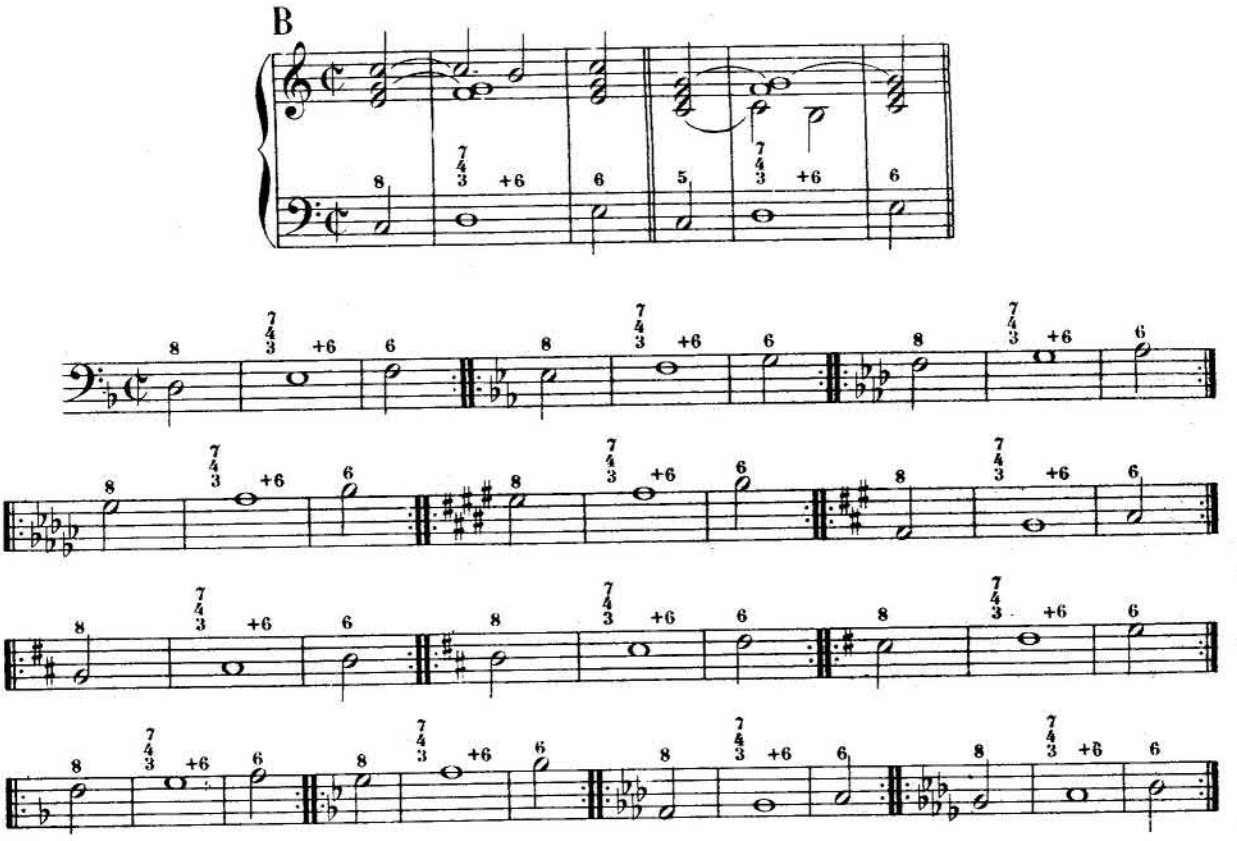
§ **93.**—On chiffre ce retard par $\frac{7}{4}$ (avec sa résolution naturelle: $\frac{7}{4}\frac{+6}{3}$ ou $\frac{7}{4}$ +6)

(V. Traité d'Harmonie, p. 393 à 395)

51me SÉRIE D'EXERCICES

A

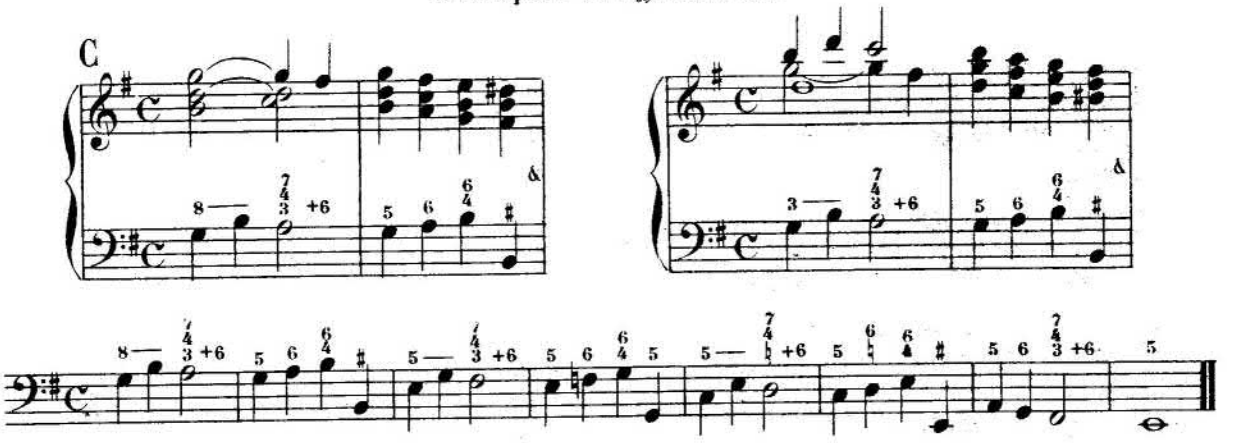
B



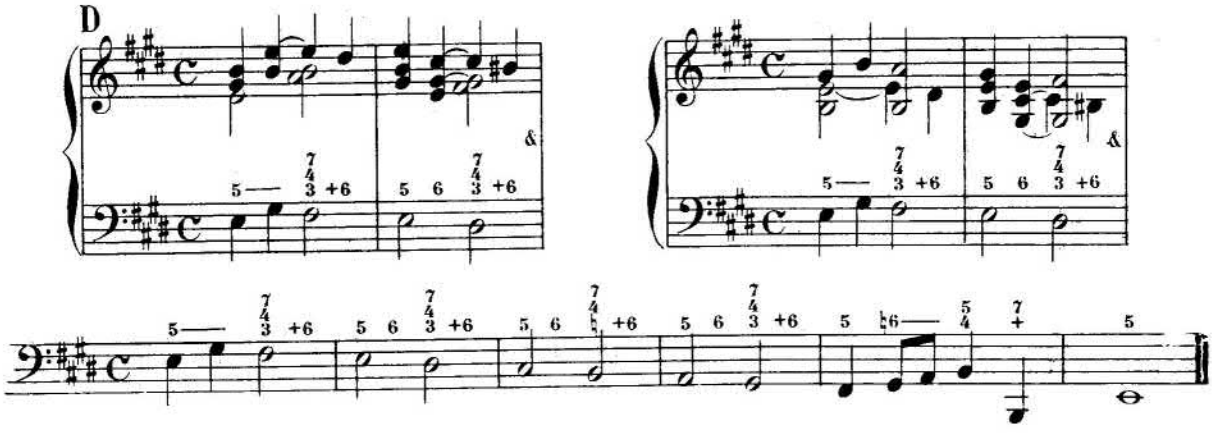
MARCHES D'HARMONIE

à transposer en *différents tons.*

C



D

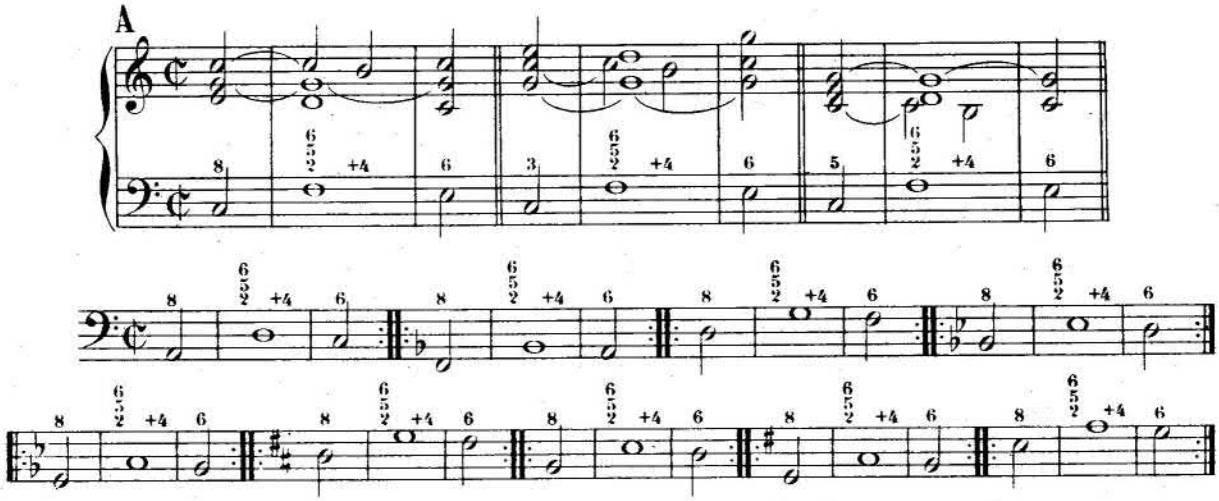


RETARD de la QUARTE par la QUINTE dans l'Accord de Triton

§ **94.**—On chiffre ce retard par $\begin{smallmatrix}6\\5\\2\end{smallmatrix}$ (avec sa résolution naturelle: $\begin{smallmatrix}6\\5\\2\end{smallmatrix}$ +4 ou $\begin{smallmatrix}6\\5\\2\end{smallmatrix}$ +4)

52me SÉRIE D'EXERCICES

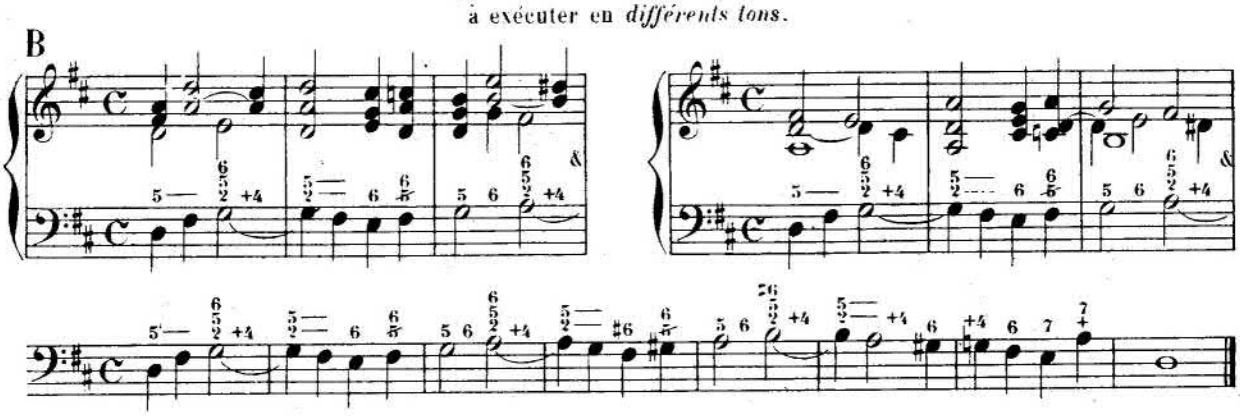
A



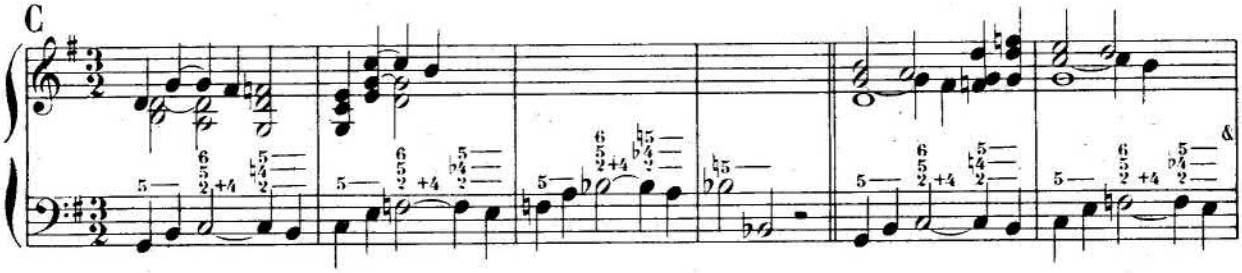
MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons*.

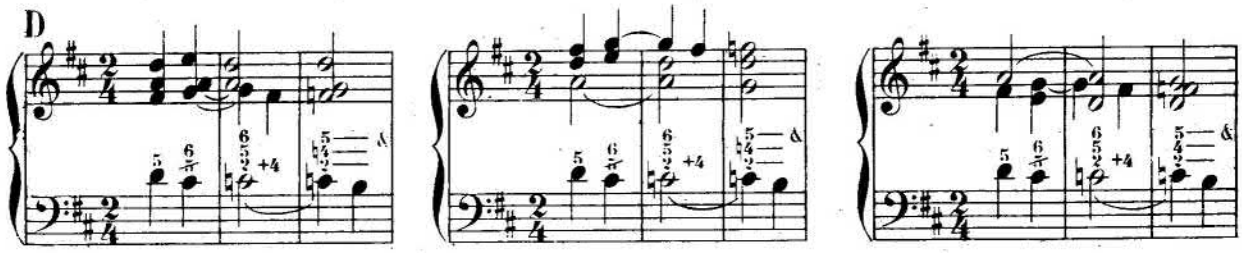
B

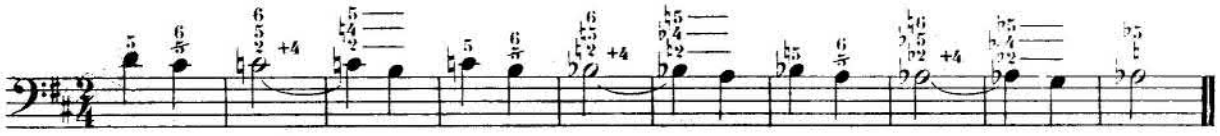


C



D





LEÇONS

à exécuter en *trois positions* et en *différents tons* majeurs et mineurs.

N° 186.

N° 187.

LEÇONS

à exécuter dans la position indiquée par le chiffrage.

Larghetto.

N° 188.

Larghetto.

N° 189.

Allegretto.

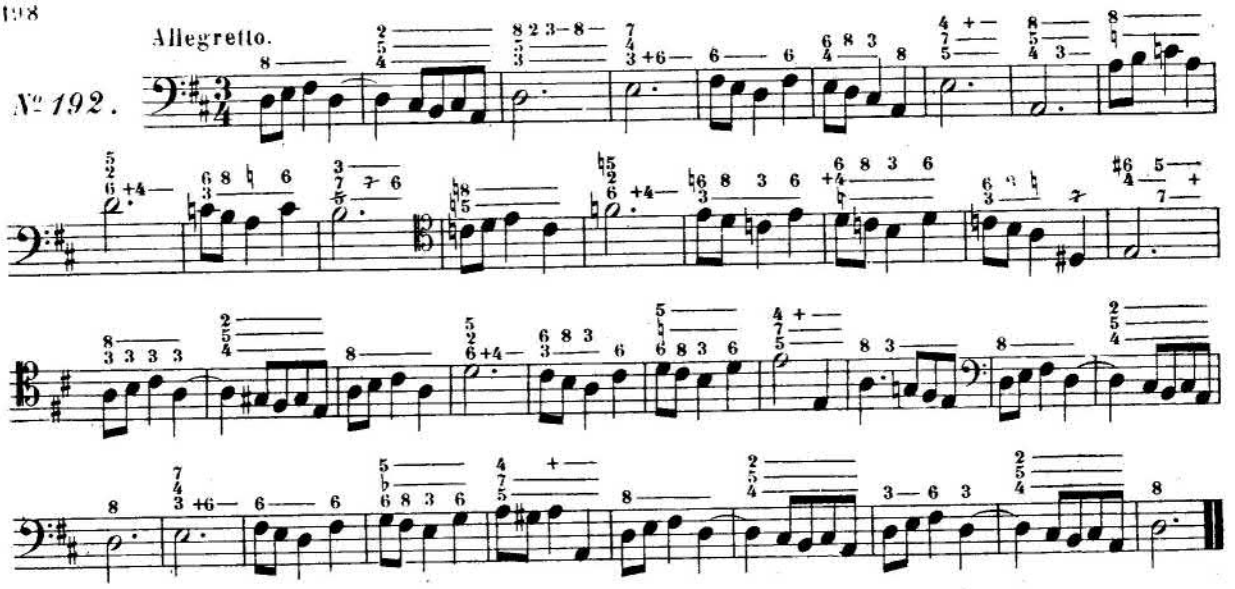
N° 190.

All° moderato.

N° 191.

Allegretto.

N° 192.



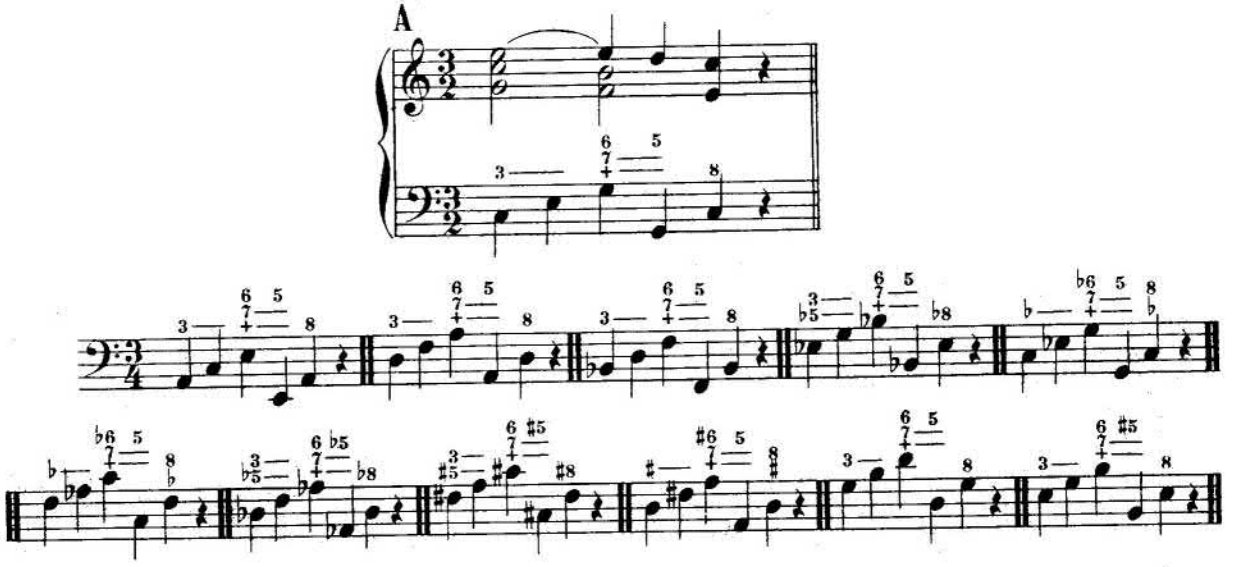
RETARD de la QUINTE par la SIXTE dans l'Accord de Septième de Dominante

§ 95.—Ce retard se chiffre par $\frac{6}{7}$ (avec sa résolution naturelle: $\frac{6\ 5}{7\ \ }$)

(V. Traité d'Harmonie, p. 399, 400 et 401)

53me SÉRIE D'EXERCICES

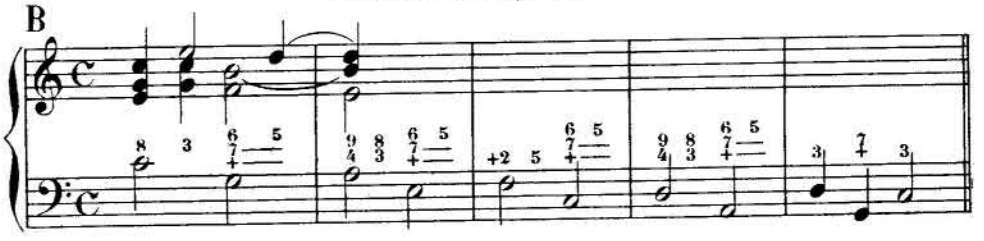
A



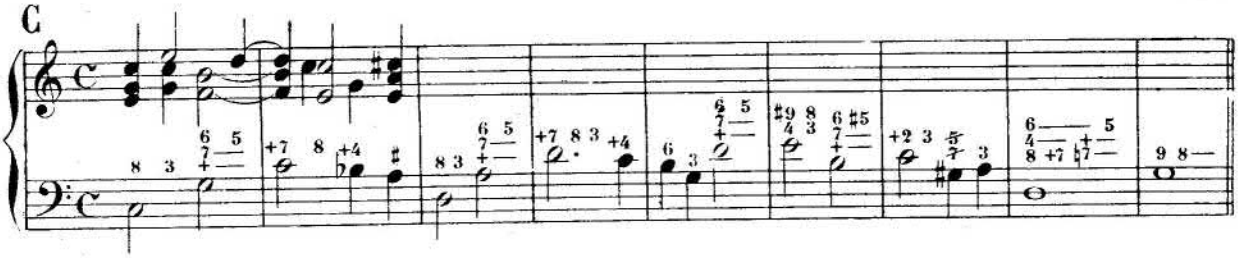
MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*

B



C



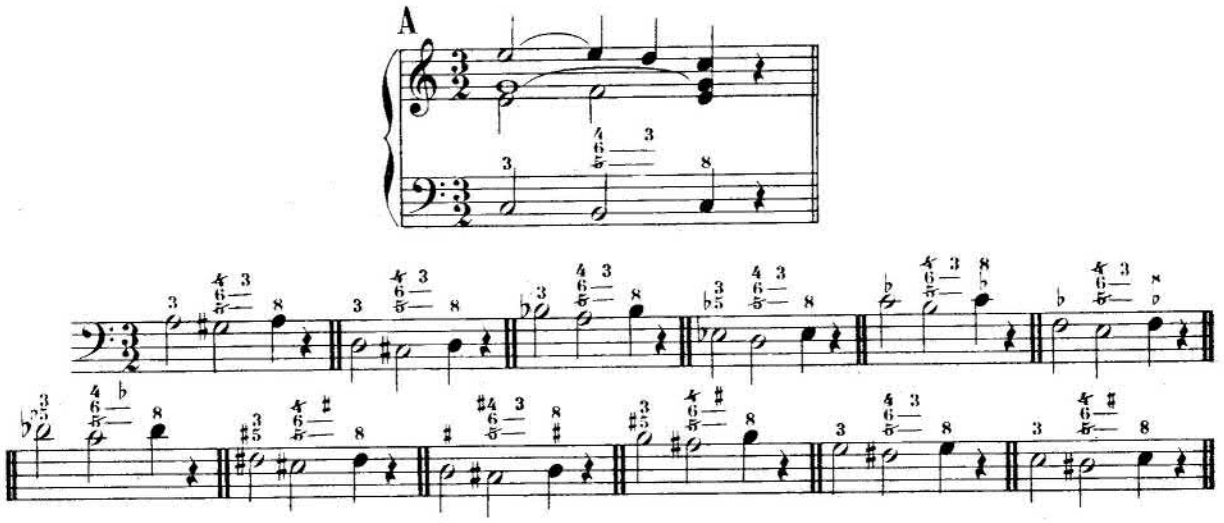
RETARD de la TIERCE par la QUARTE dans l'Accord de Quinte diminuée et Sixte

§ **96.**—Ce retard se chiffre par 4/6/5 ou 4/6/5 (avec sa résolution naturelle: 4/6/5 3 ou 4/6/5 3)

(V. Traité d'Harmonie, p. 399 à 401)

54me SÉRIE D'EXERCICES

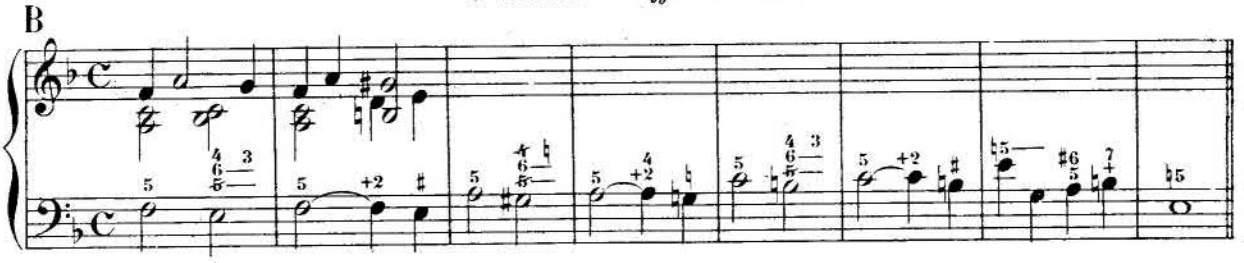
A



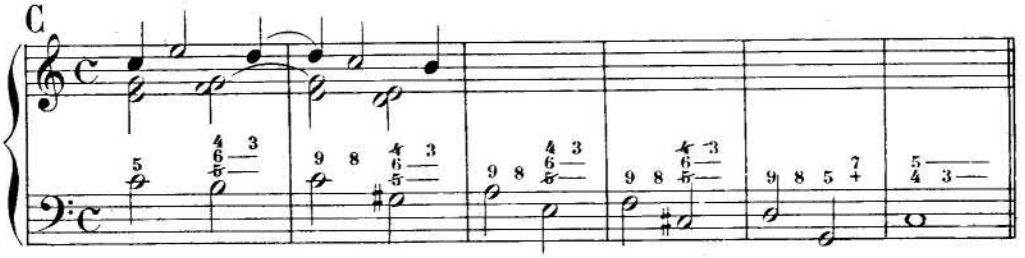
MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*

B



C



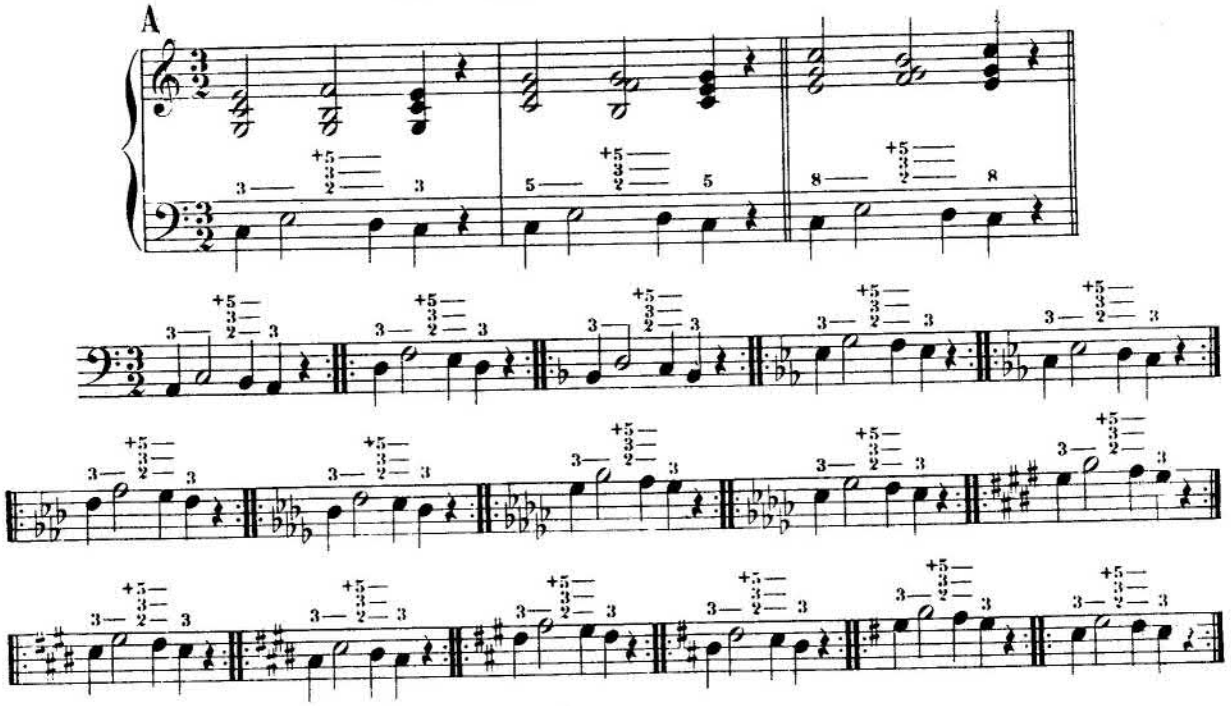
RETARD de la BASSE par son DEGRÉ SUPÉRIEUR dans l'Accord de Sixte Sensible

§ 97.— On chiffre ce retard par $\begin{smallmatrix}+5\\3\\2\end{smallmatrix}$ (avec sa résolution naturelle: $\begin{smallmatrix}+5\\3\\2\end{smallmatrix}$)

(V. Traité d'Harmonie p. 399 à 401)

55me SÉRIE D'EXERCICES

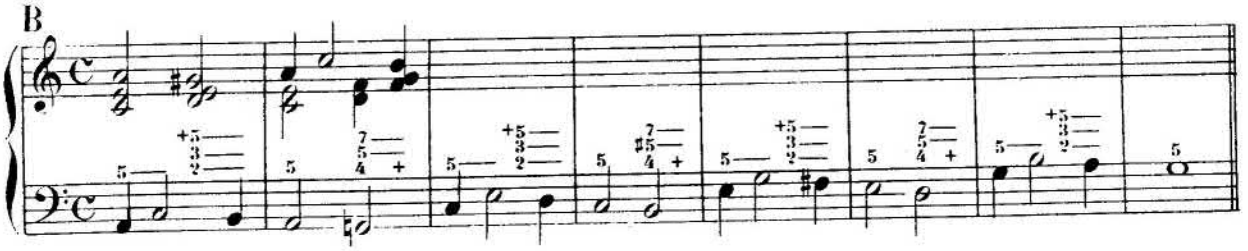
A



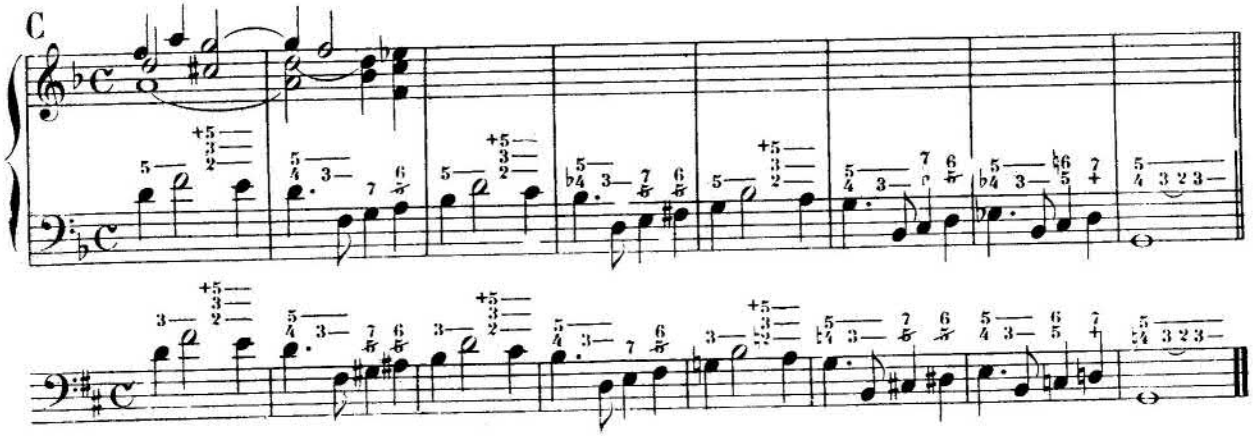
MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*

B



C



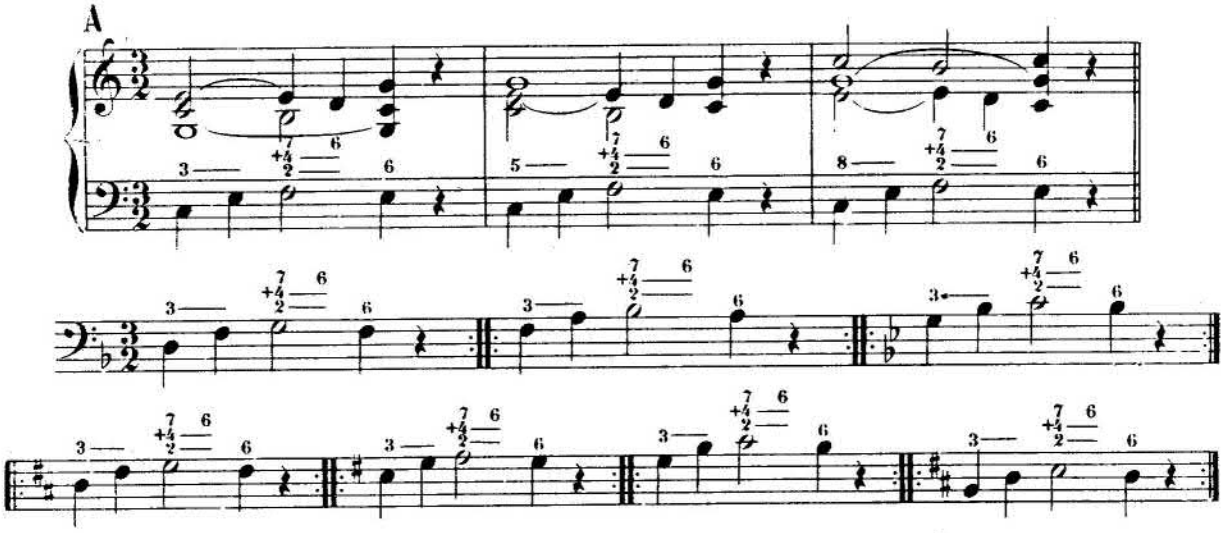
RETARD de la SIXTE par la SEPTIÈME dans l'Accord de Triton

§ 98.— Ce retard se chiffre par $+\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ (avec sa résolution naturelle: $+\begin{smallmatrix}7\ 6\\4\\2\ \text{—}\end{smallmatrix}$)

(V. Traité d'Harmonie, p. 399 à 401)

56me SÉRIE D'EXERCICES

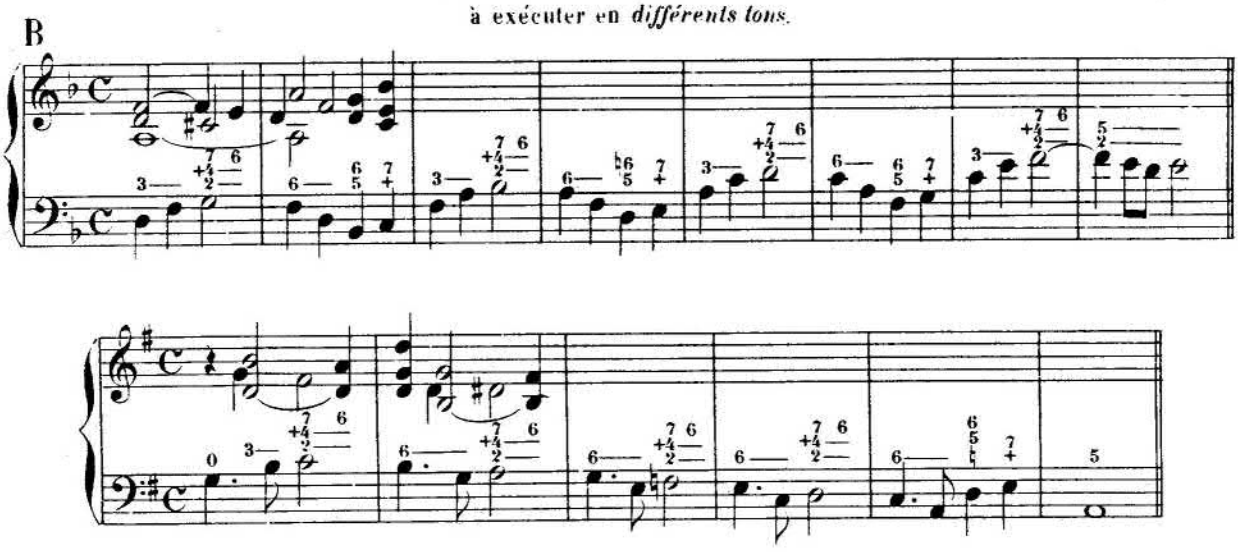
A



MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*

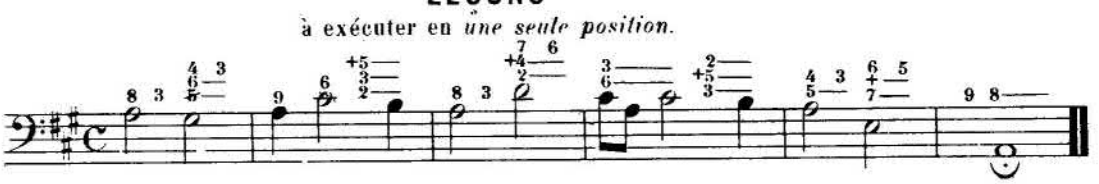
B



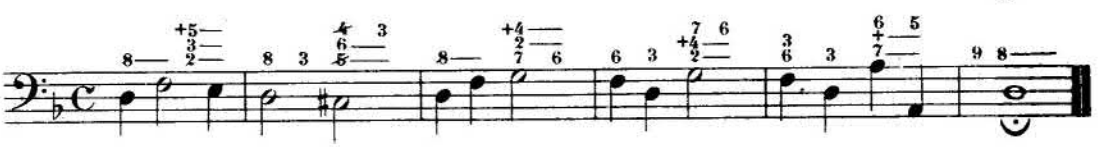
LEÇONS

à exécuter en *une seule position.*

Nº 193.



Nº 94.



Mouvement de Marche.

N° 195.

Mouvement très modéré.

N° 196.

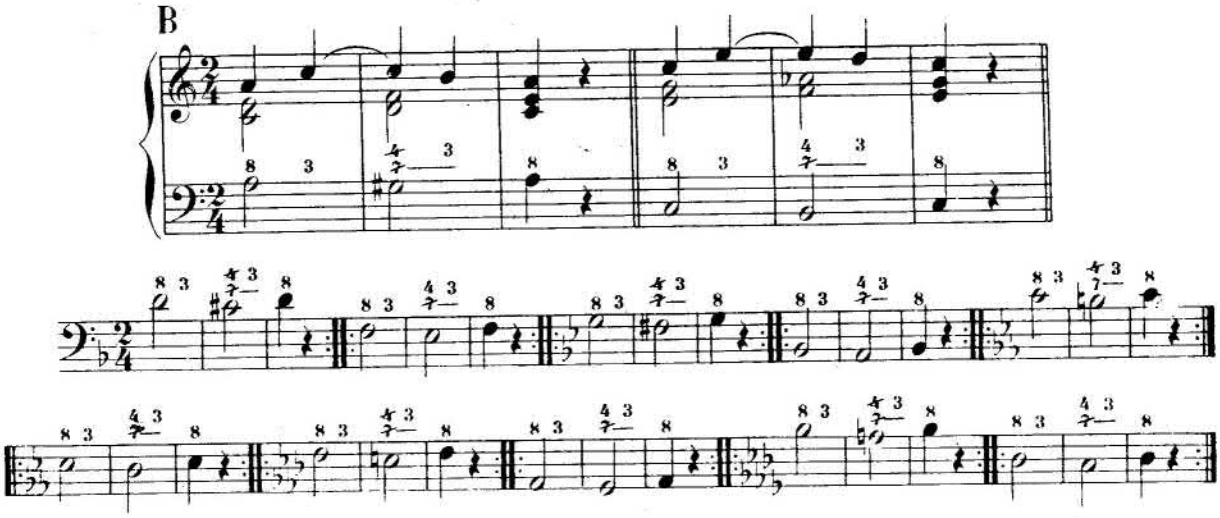
RETARD de la TIERCE par la QUARTE dans les Accords de Septième de Sensible des deux Modes

§ 99.—Ce retard se chiffre par $\frac{4}{7}$ en majeur, et $\frac{4}{7}$ en mineur (avec sa résolution naturelle: $\frac{4\ 3}{7\ \ 6}$ ou $\frac{4\ 3}{7\ \ 6}$)

(V. Traité d'Harmonie, p. 408)

57me SÉRIE D'EXERCICES

A

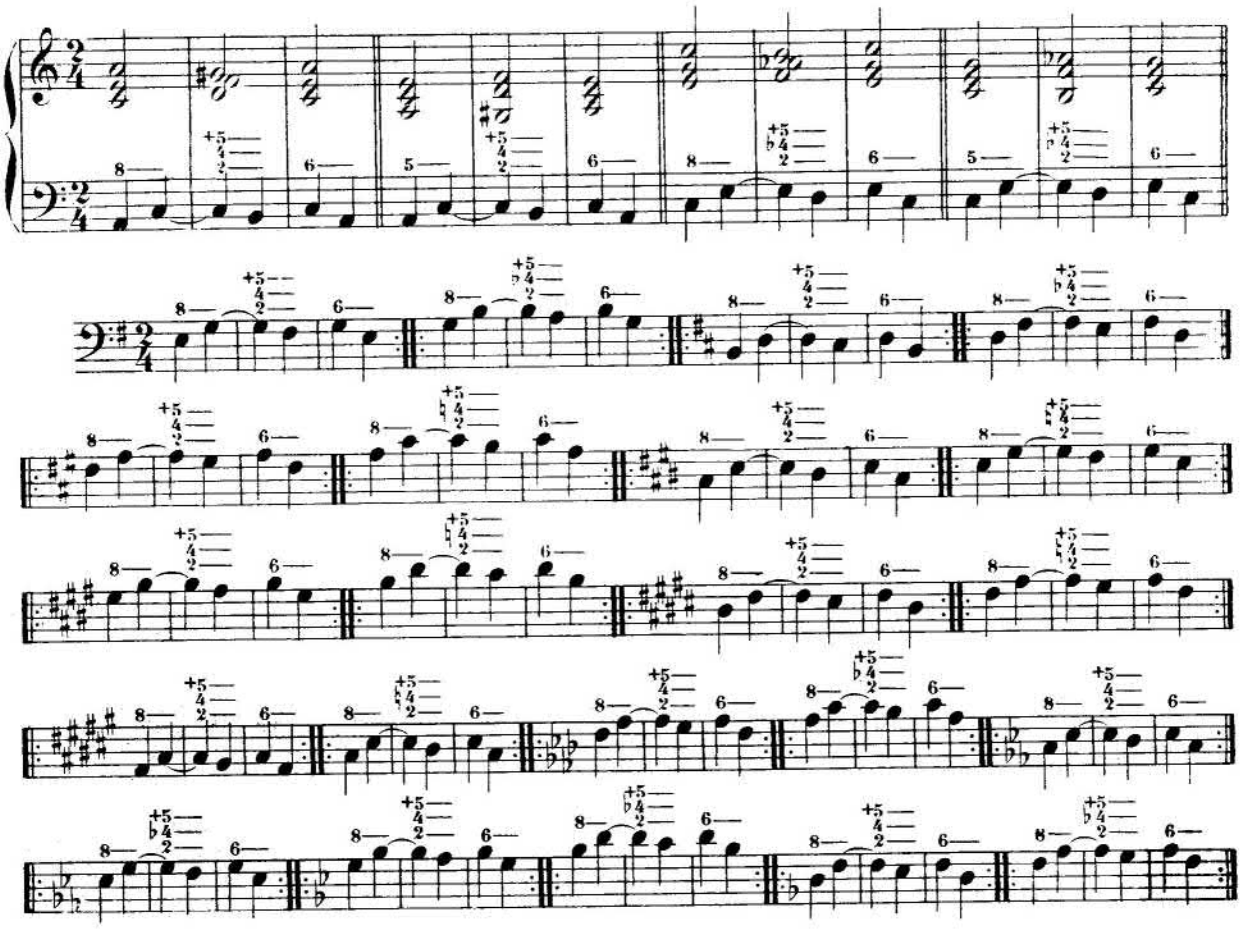


RETARD de la BASSE par son DEGRÉ SUPÉRIEUR dans l'Accord de Quinte diminuée et Sixte Sensible

§ 100.— Ce retard se chiffre par $\begin{smallmatrix}+5\\4\\2\end{smallmatrix}$ (avec sa résolution naturelle: $\begin{smallmatrix}+5\\4\\2\end{smallmatrix}$)

(V. Traité d'Harmonie, p. 408)

58me SÉRIE D'EXERCICES



RETARD de la SIXTE par la SEPTIÈME dans l'Accord de Triton et Tierce

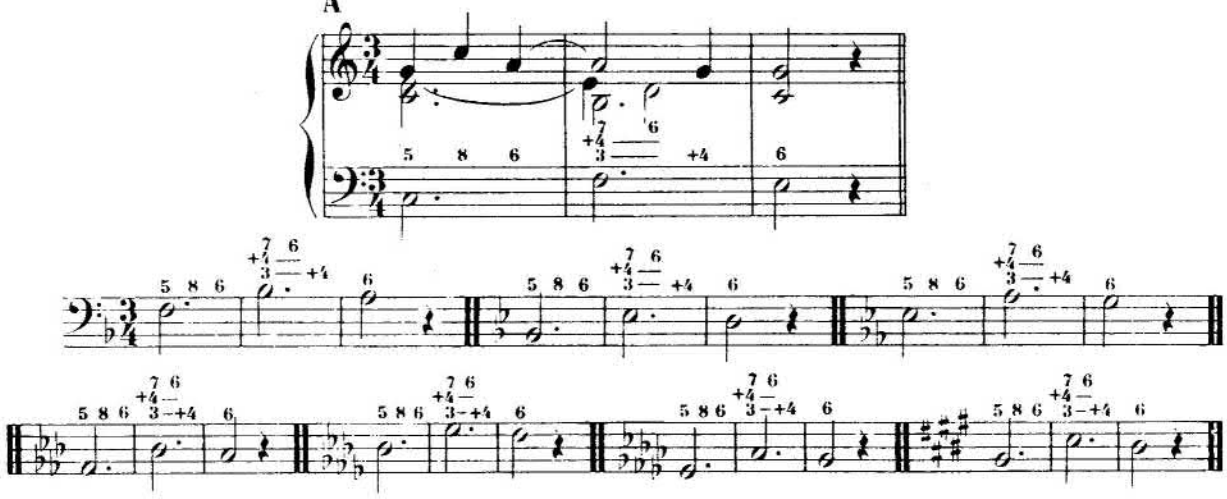
§ 101.— Ce retard se chiffre par $+\frac{7}{4}$ (avec sa résolution naturelle: $+\frac{7}{4}\frac{6}{3}$)

(V. Traité d'Harmonie, p. 408)

59me SÉRIE D'EXERCICES

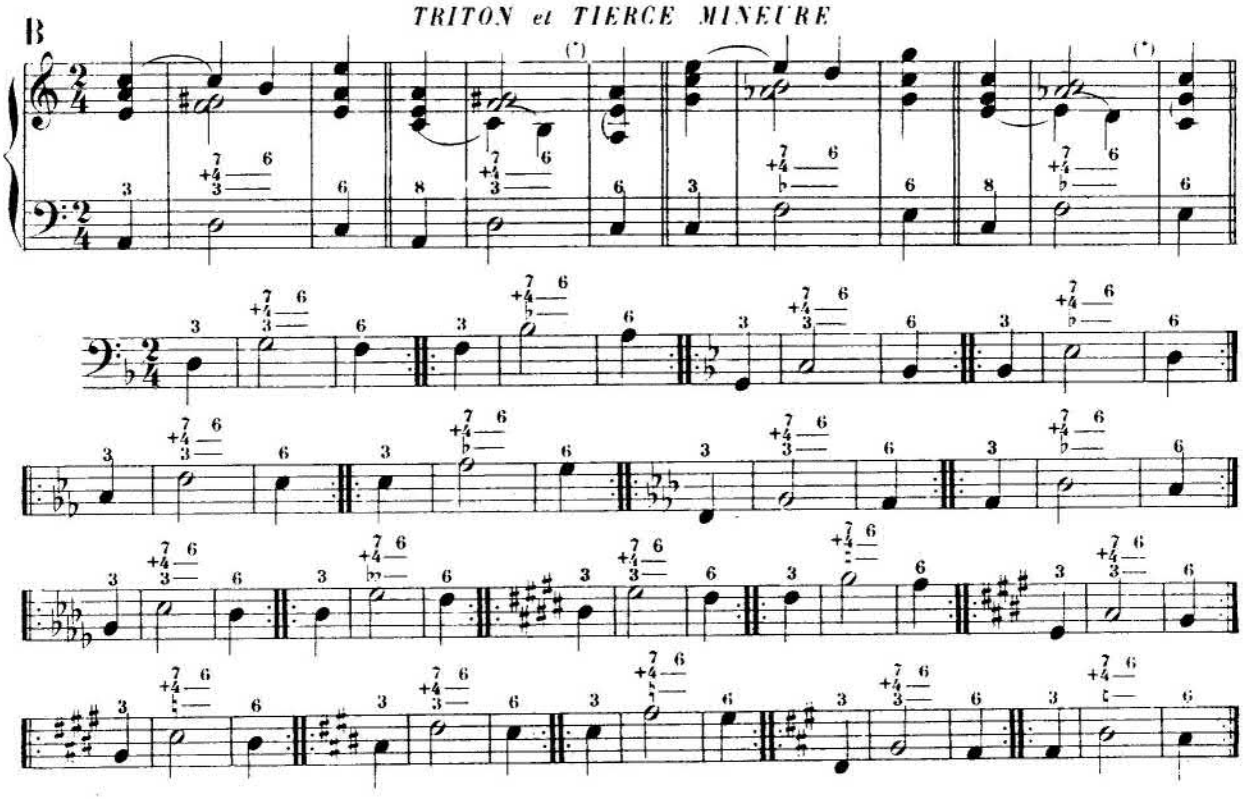
TRITON et TIERCE MAJEURE

A



TRITON et TIERCE MINEURE

B



(*) Au sujet de ces *deux quintes consécutives*, Voir la note au bas de la page 115.

RETARD de la QUARTE par la QUINTE dans l'Accord de Seconde augmentée

§ 102.— Ce retard se chiffre par $_{+2}^{5}$ (avec sa résolution naturelle: $_{+2}^{5}\,{}^{4}$)

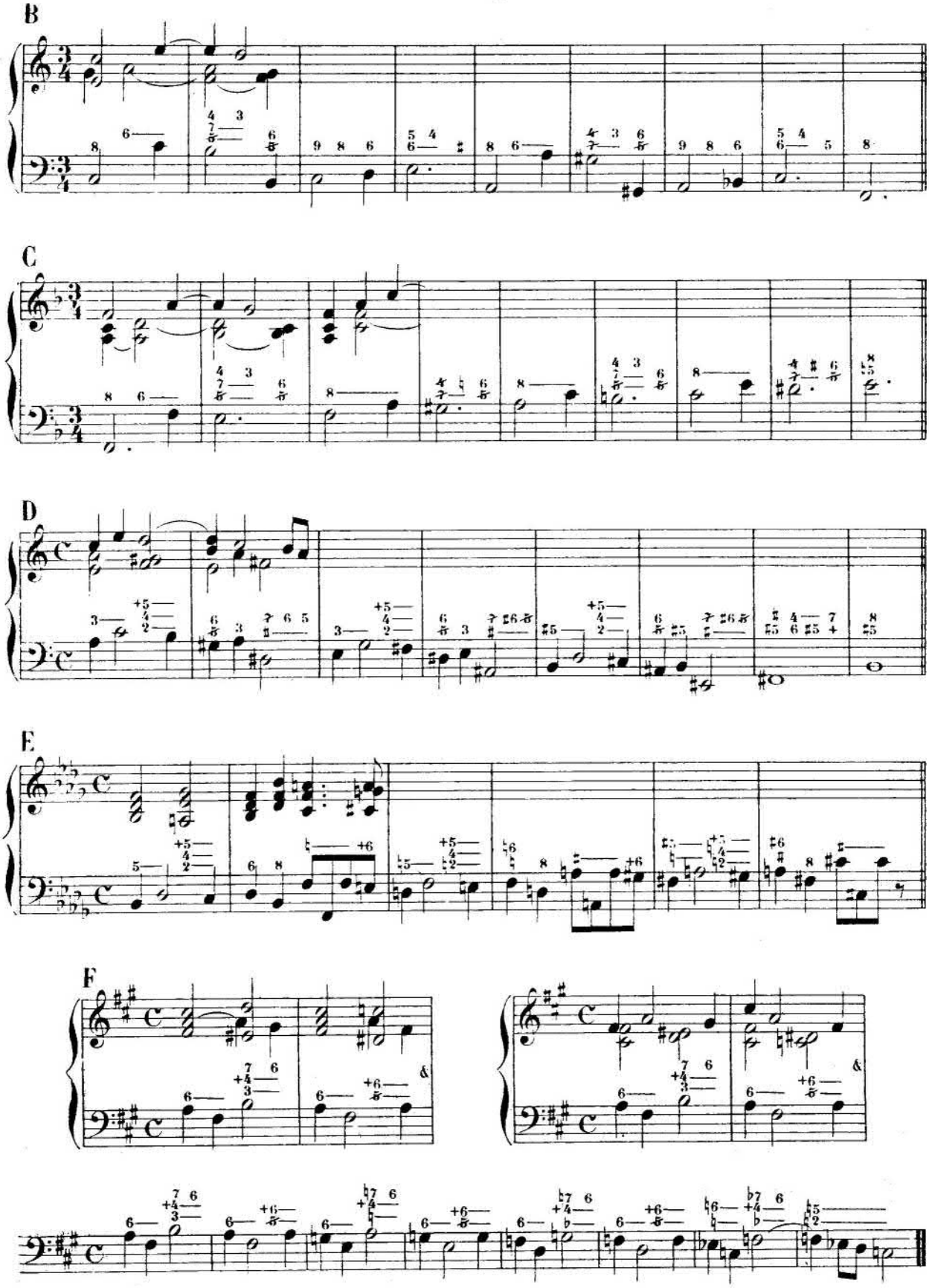
(V. Traité d'Harmonie, p. 408)

60me SÉRIE D'EXERCICES

A

MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*



G

H

I

LECON

Quasi Allegretto.

№ 197.

N. B.— Etudier les *Leçons* № 294 et 295 de Notre *Traité d'Harmonie*, p. 405.

DES ALTÉRATIONS

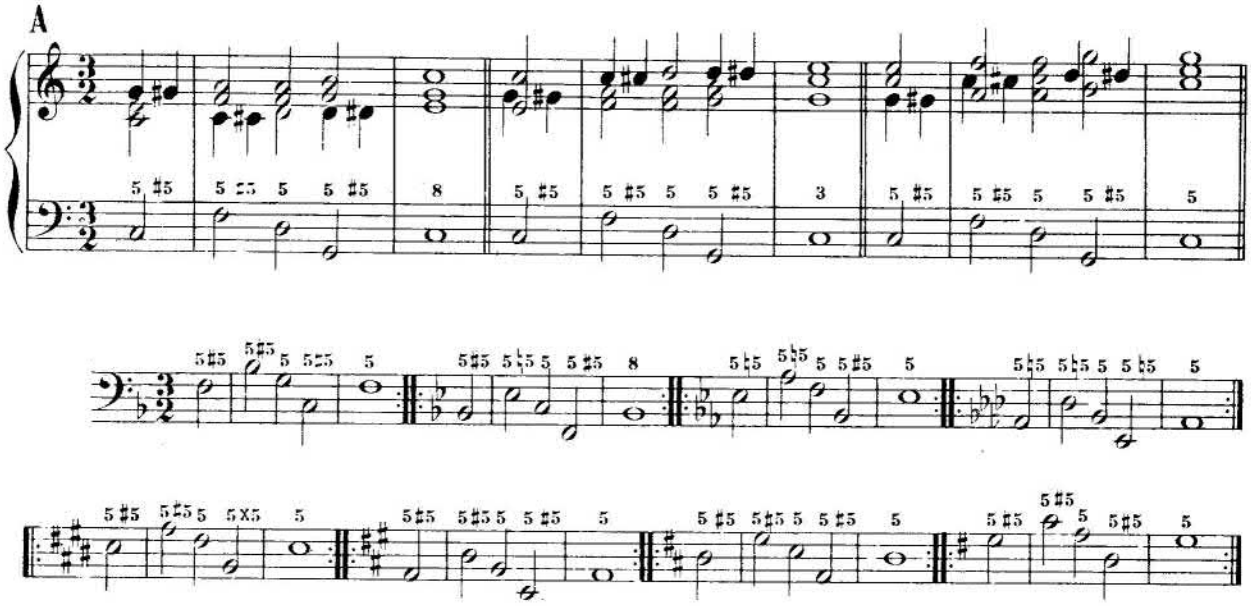
(V. Traité d'Harmonie, p. 419 et suivantes.)

61me SÉRIE D'EXERCICES

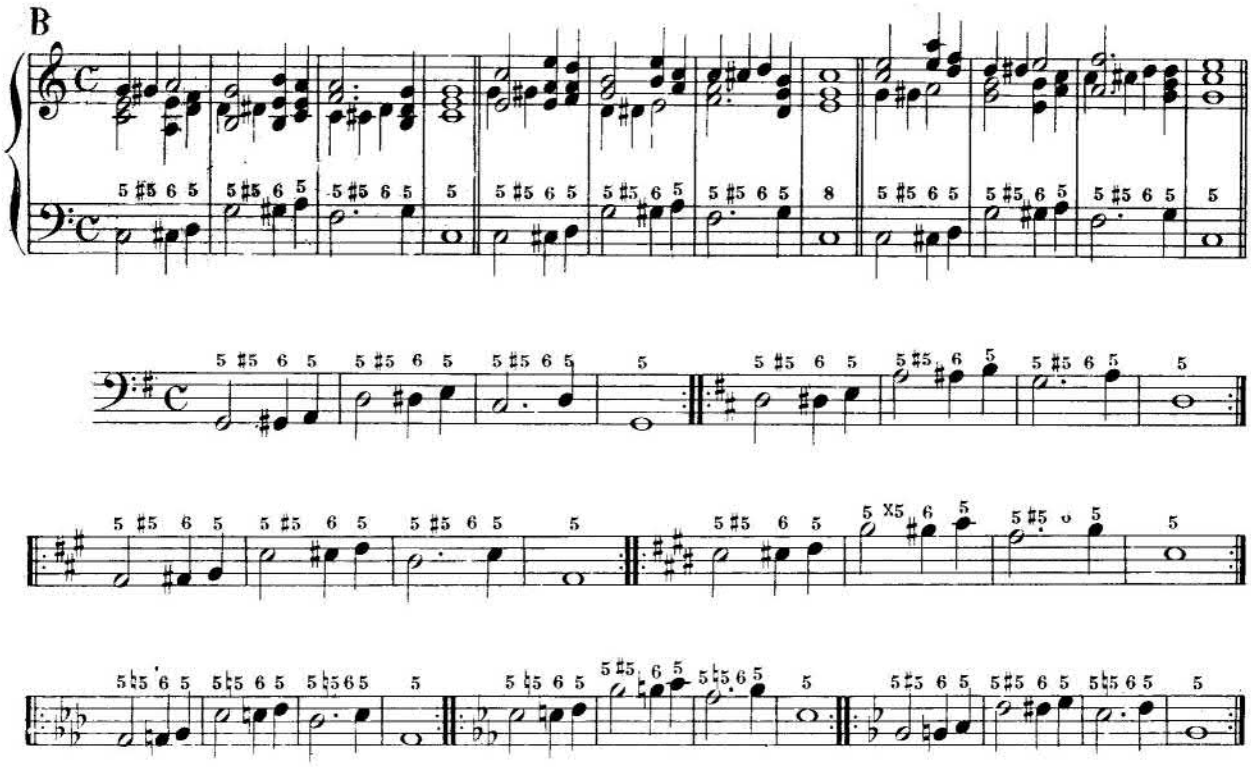
ALTÉRATION ASCENDANTE de la QUINTE dans l'Accord parfait majeur

(V. Traité d'Harmonie, p. 424)

A



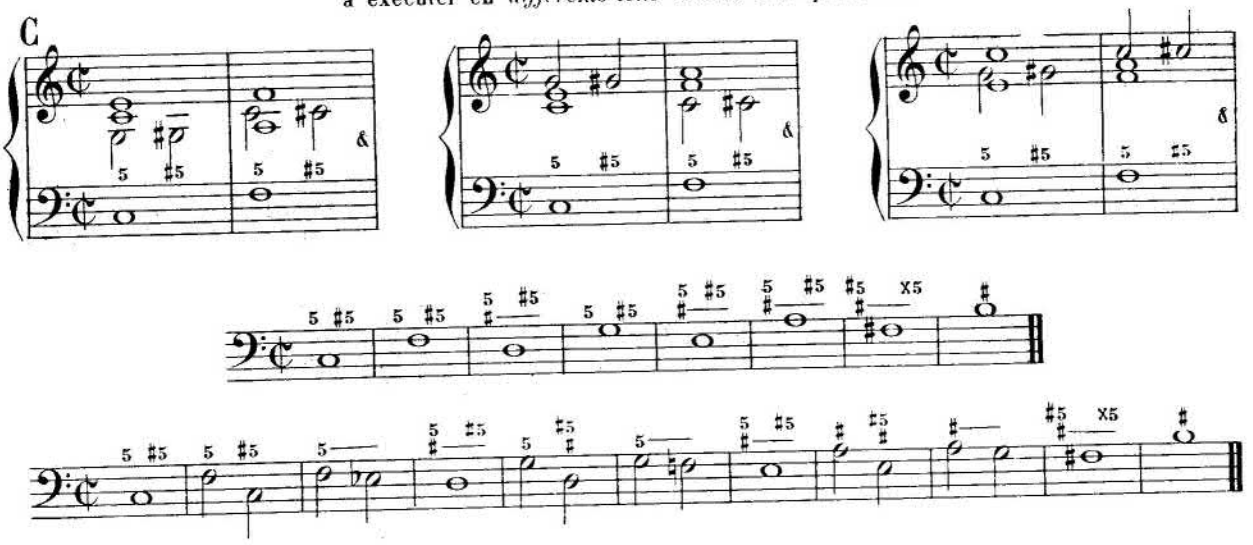
B



MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons* et dans *trois positions*.

C

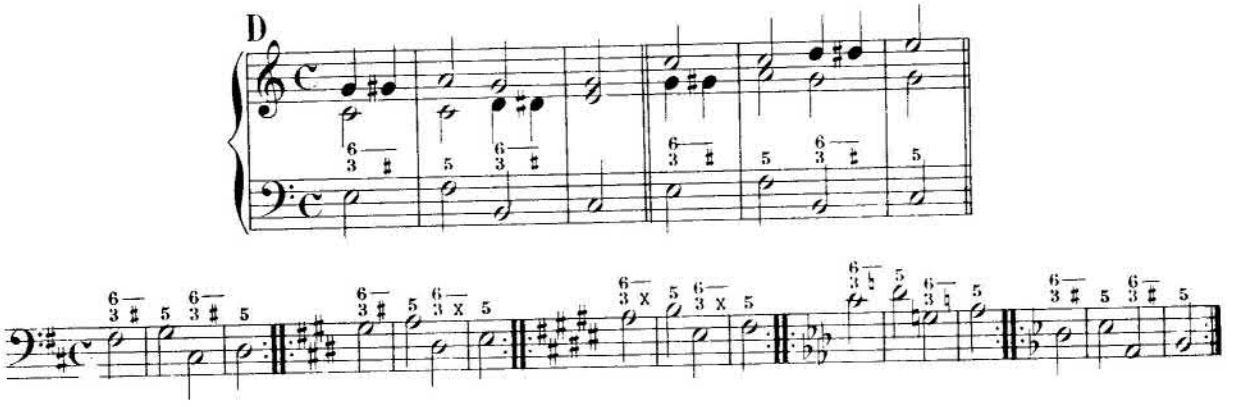


ALTÉRATION ASCENDANTE de la TIERCE dans l'Accord de Sixte

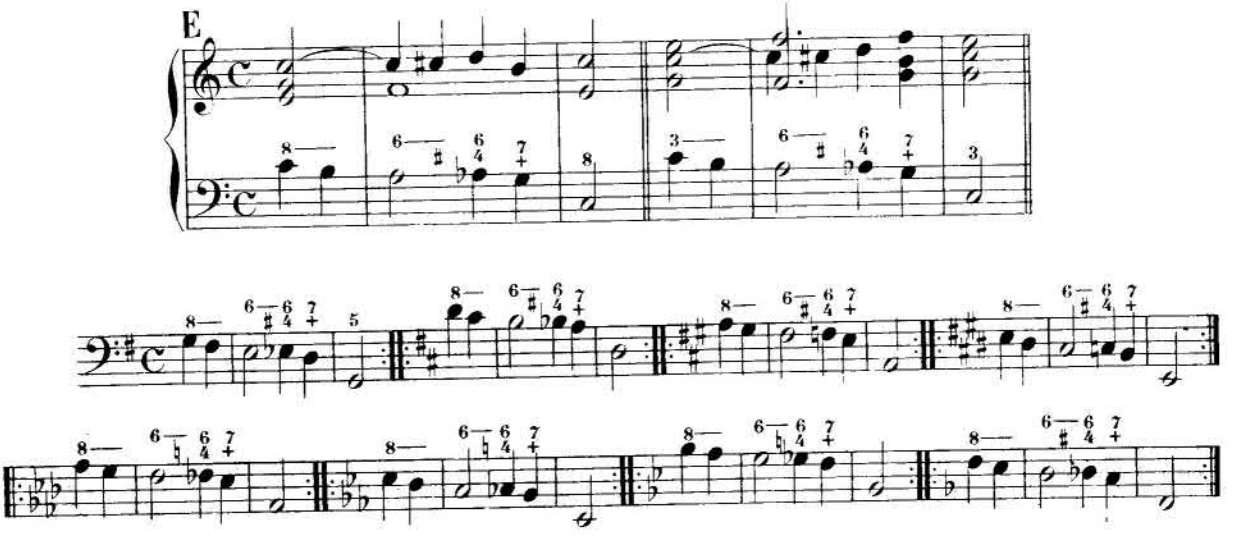
PREMIER RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT MAJEUR

(V. Traité d'Harmonie, § 1055, p. 425)

D



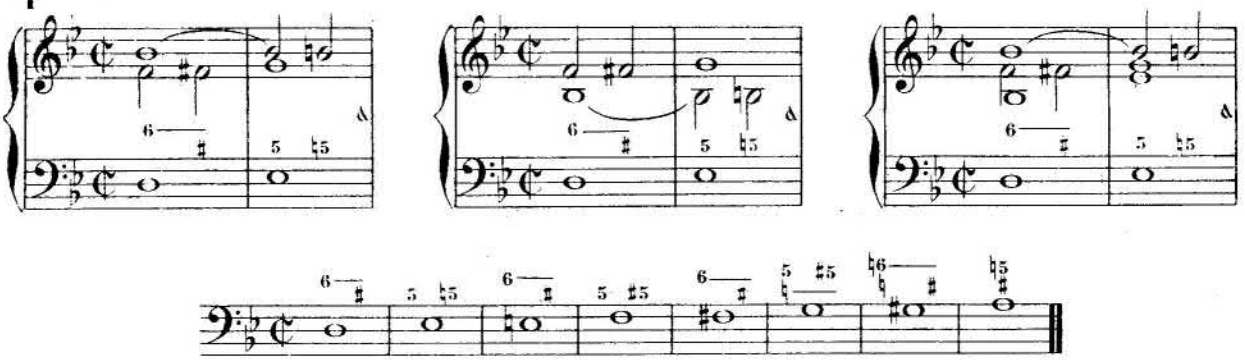
E



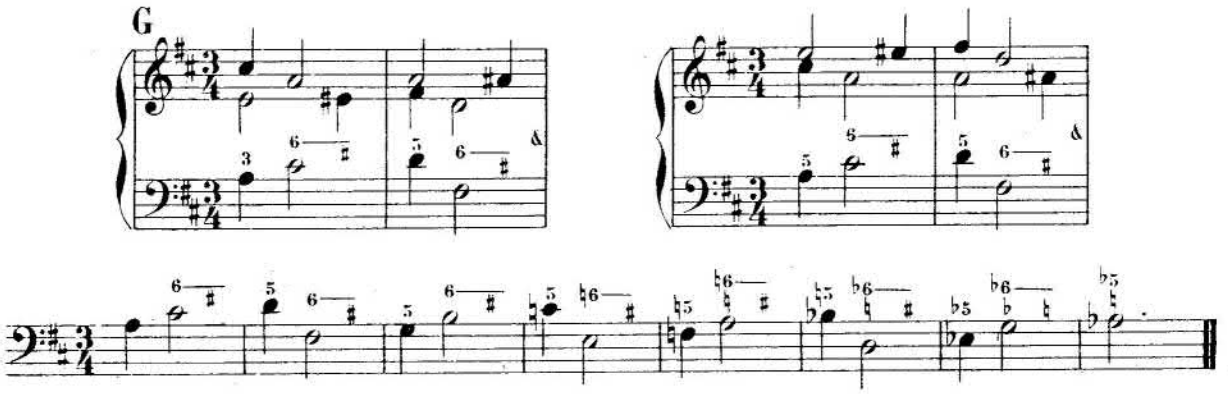
MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*

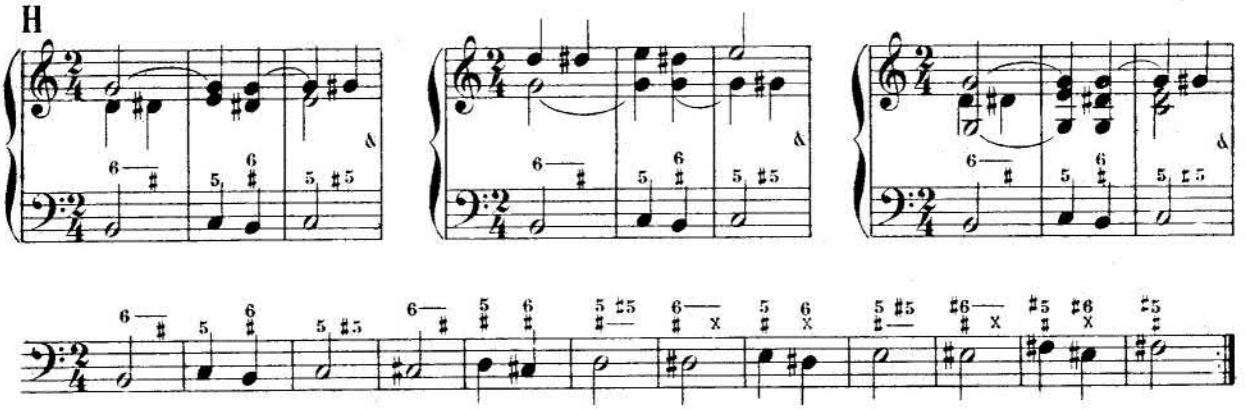
F



G



H

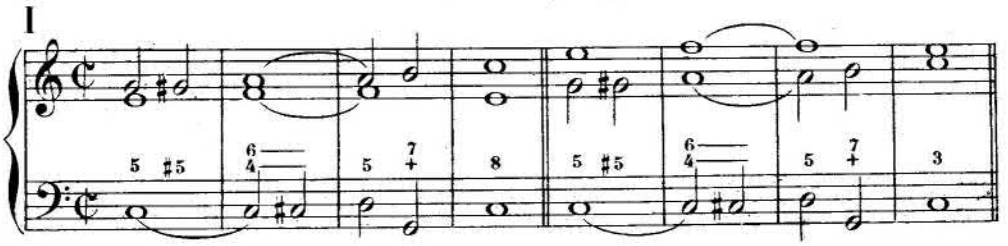


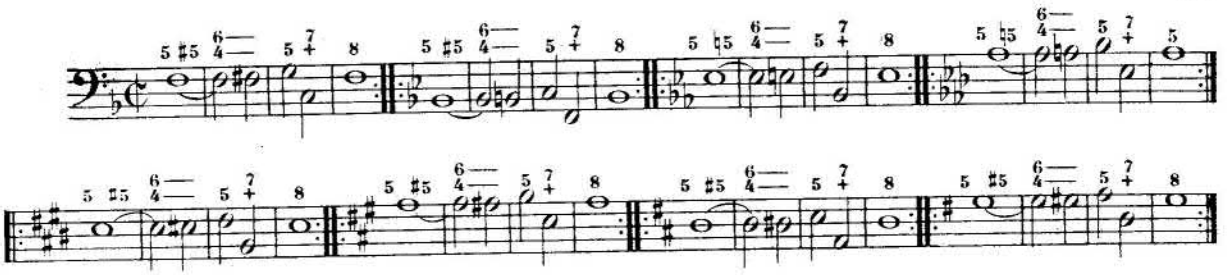
ALTÉRATION ASCENDANTE de la BASSE
dans l'Accord de Quarte et Sixte

SECOND RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT MAJEUR

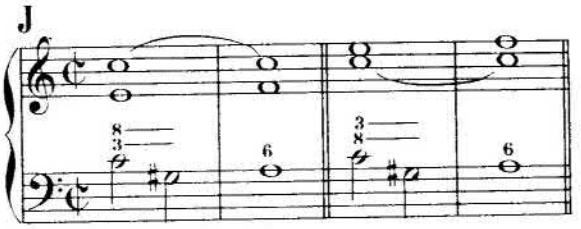
(V. Traité d'Harmonie, § 1056, p. 425)

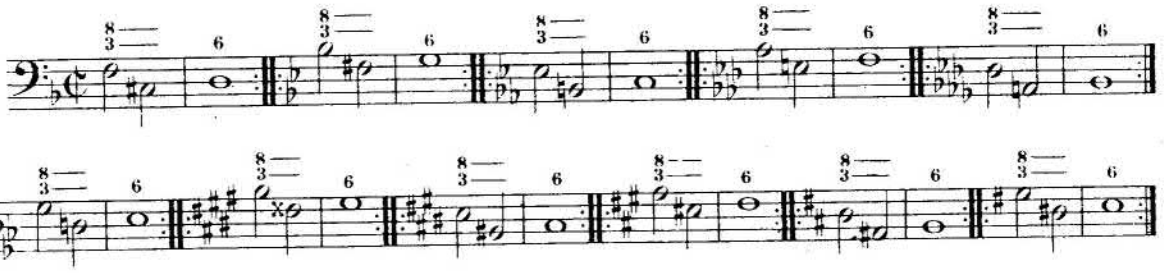
I





J

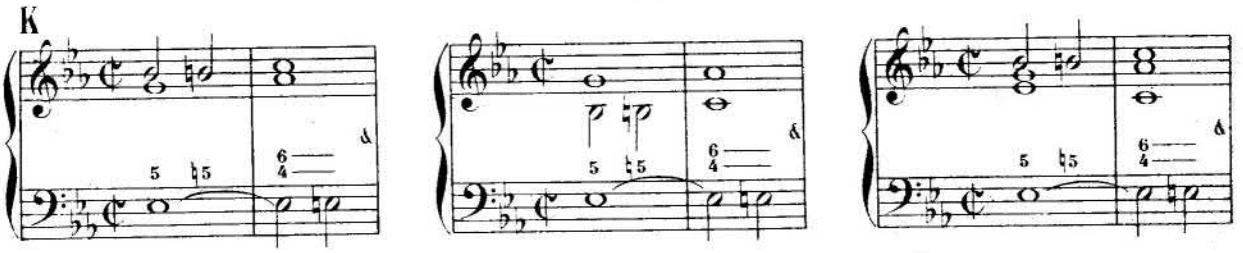


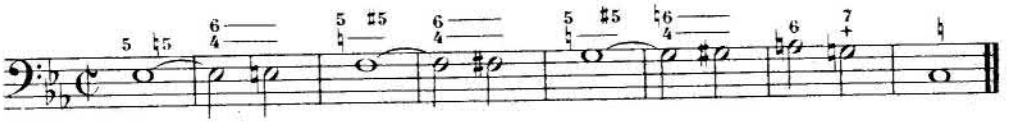


MARCHES D'HARMONIE

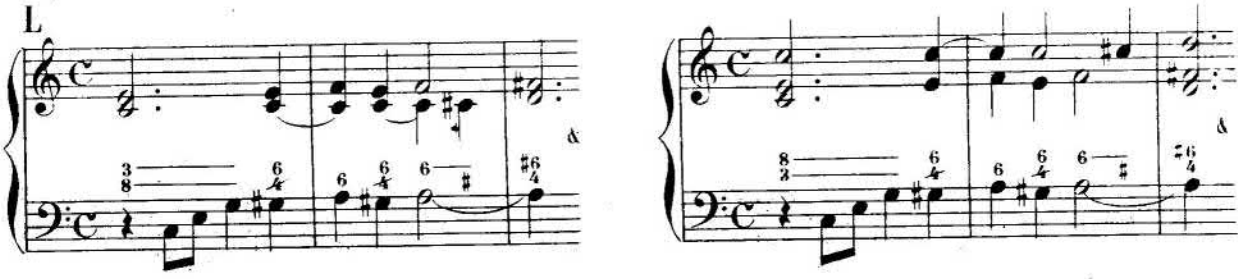
à exécuter en *différents tons.*

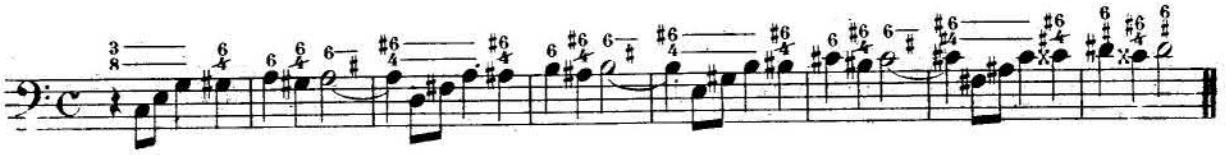
K





L

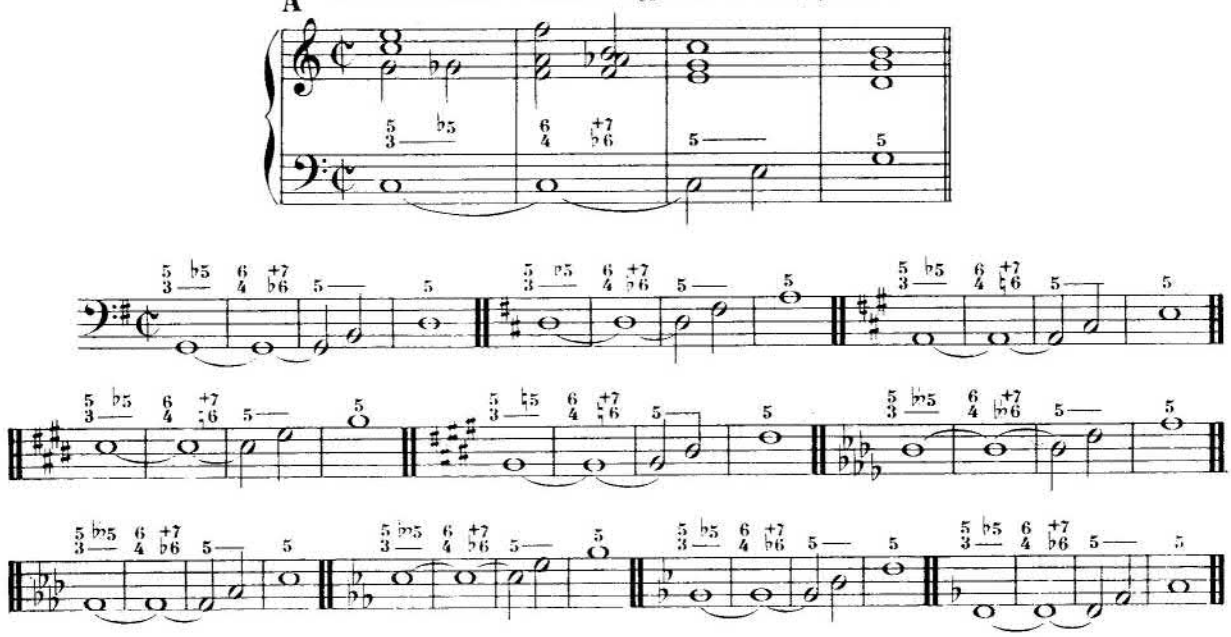




62me SÉRIE D'EXERCICES

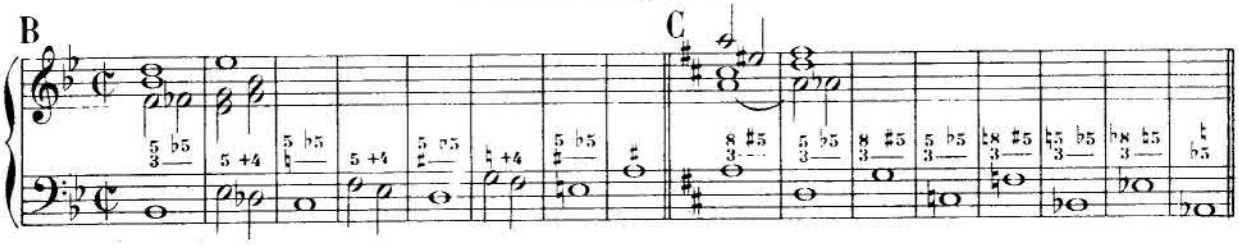
ALTÉRATION DESCENDANTE de la QUINTE dans l'Accord parfait majeur

A (Voir notre Traité d'Harmonie, §§ 1057 et 1058, p. 427)



MARCHES D'HARMONIE

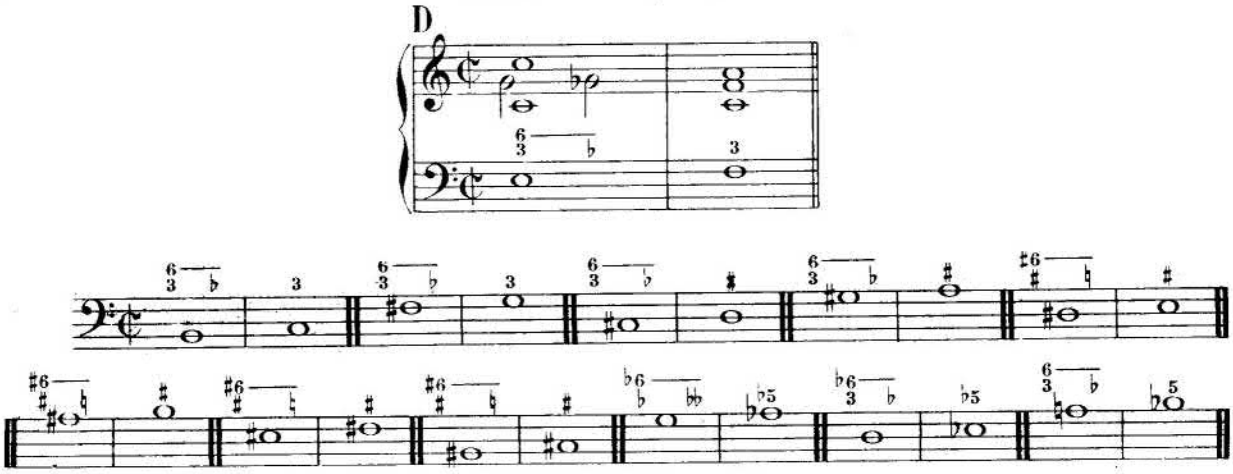
à exécuter en *différents tons.*

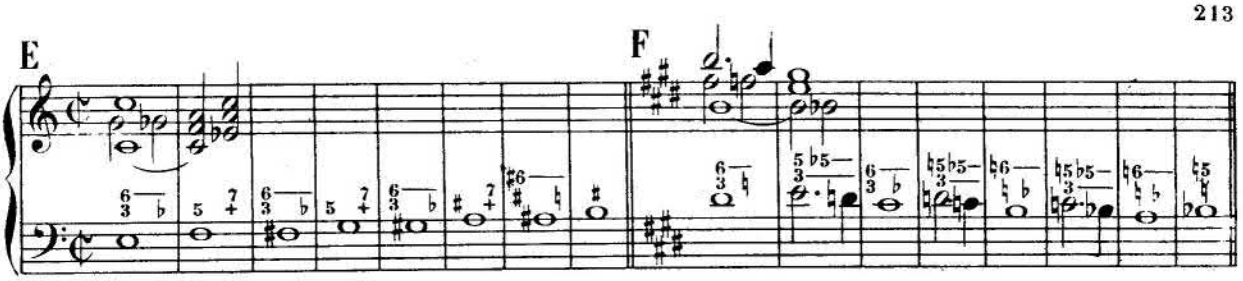


ALTÉRATION DESCENDANTE de la TIERCE dans l'Accord de Sixte

PREMIER RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT MAJEUR

(V. Traité d'Harmonie, § 1059, p. 427)

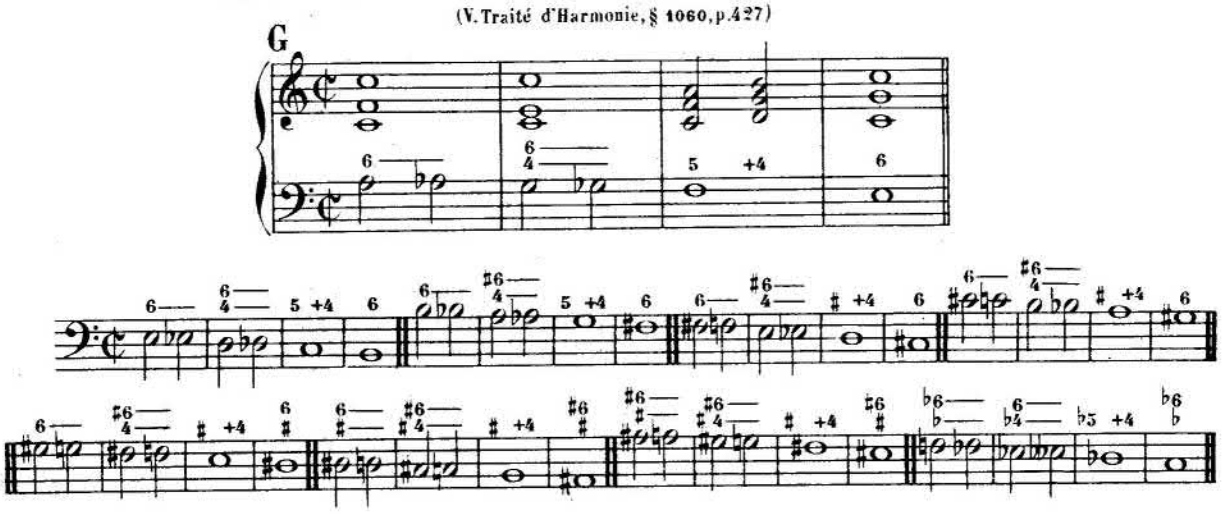




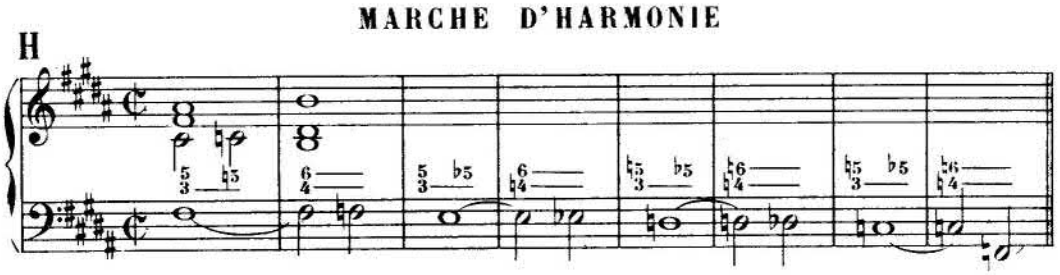
ALTÉRATION DESCENDANTE de la BASSE dans l'Accord de Quarte et Sixte

SECOND RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT MAJEUR

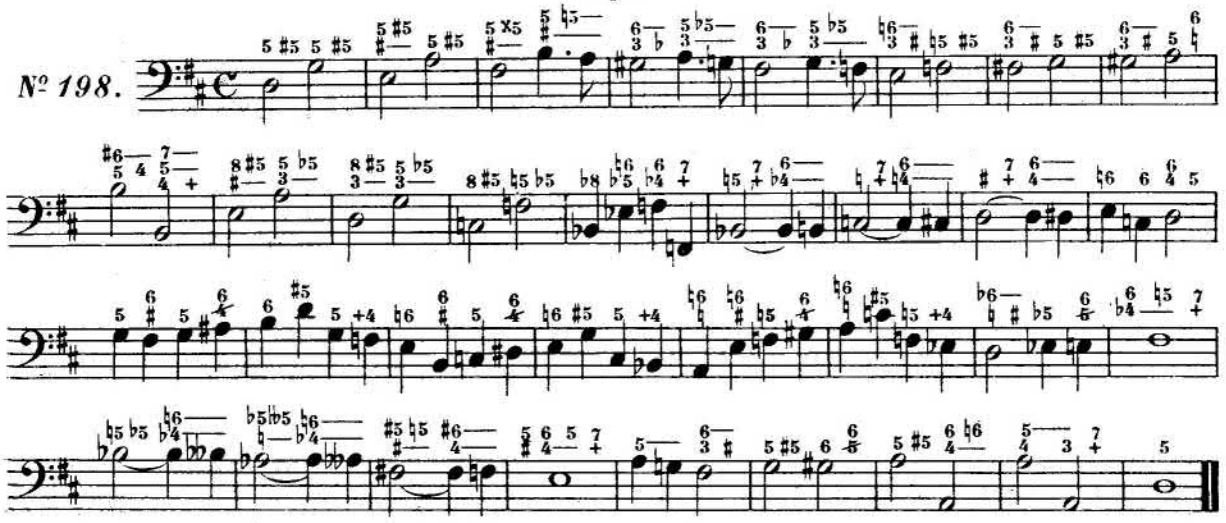
(V. Traité d'Harmonie, § 1060, p. 427)



MARCHE D'HARMONIE



LEÇON

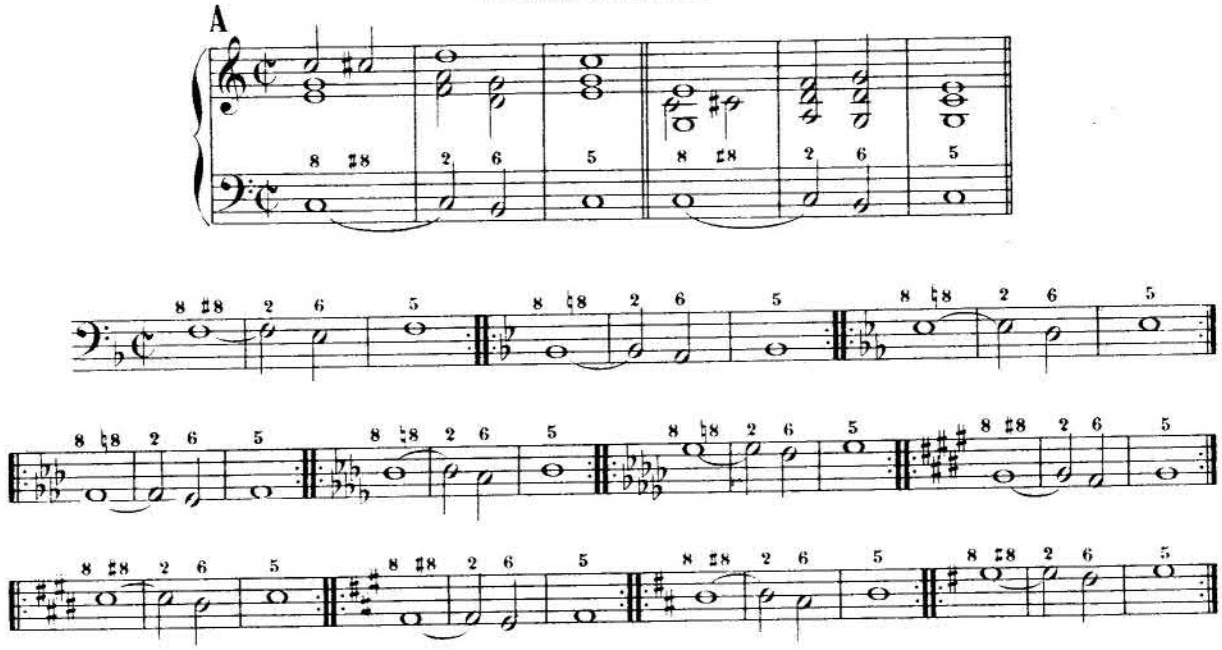


63me SÉRIE D'EXERCICES

ALTÉRATION ASCENDANTE de l'OCTAVE
dans l'Accord parfait majeur

(V. Traité d'Harmonie, p. 430)

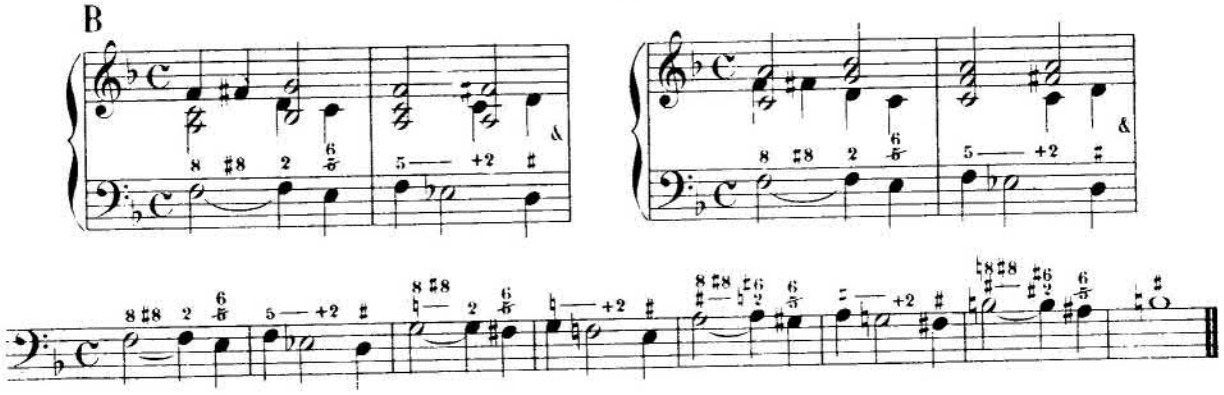
A



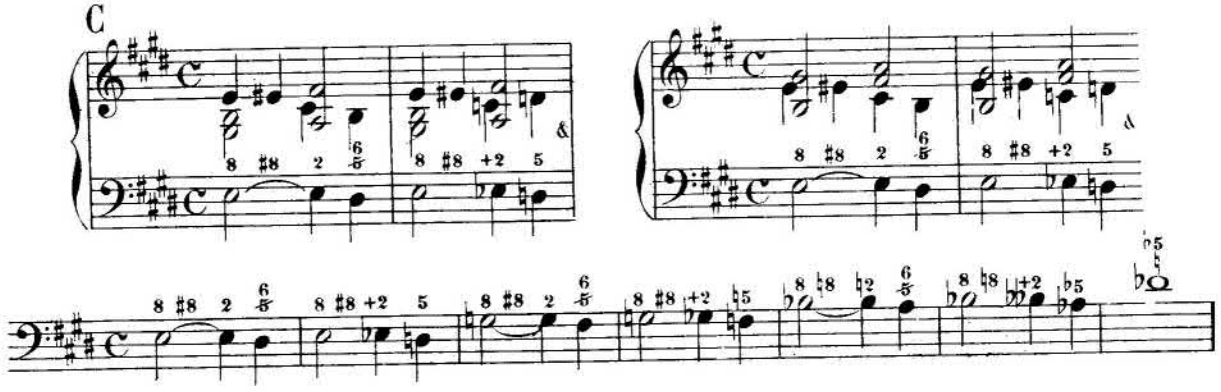
MARCHES D'HARMONIE

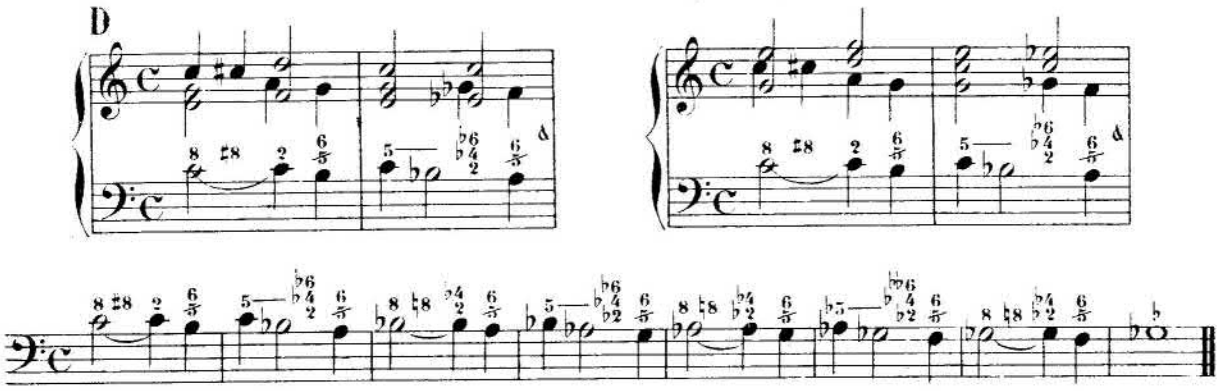
a exécuter en *différents tons.*

B

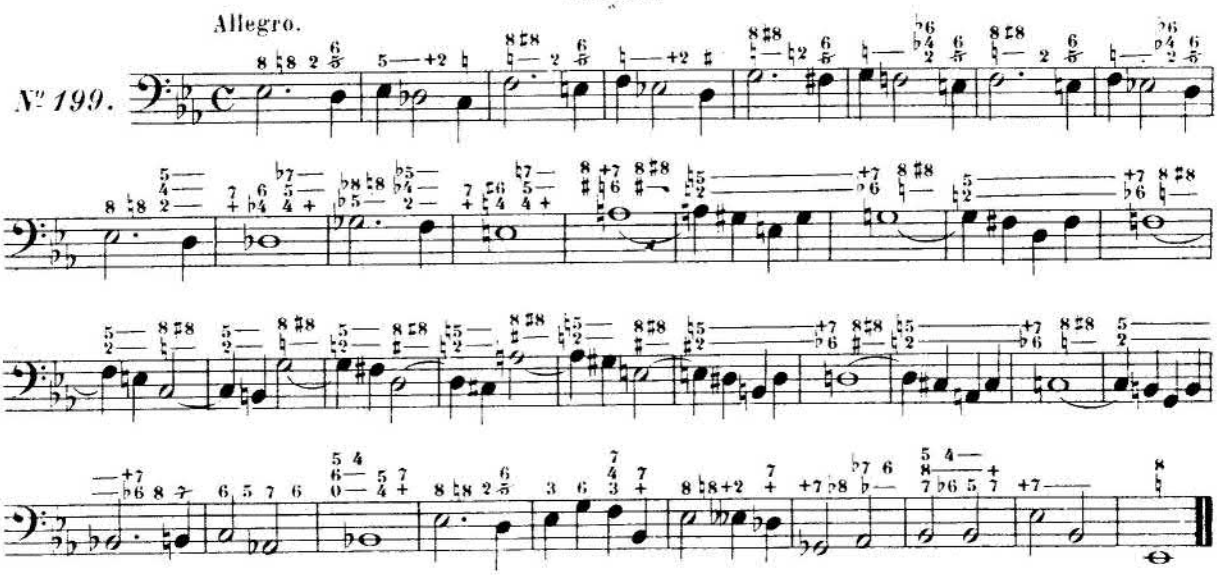


C





LEÇON

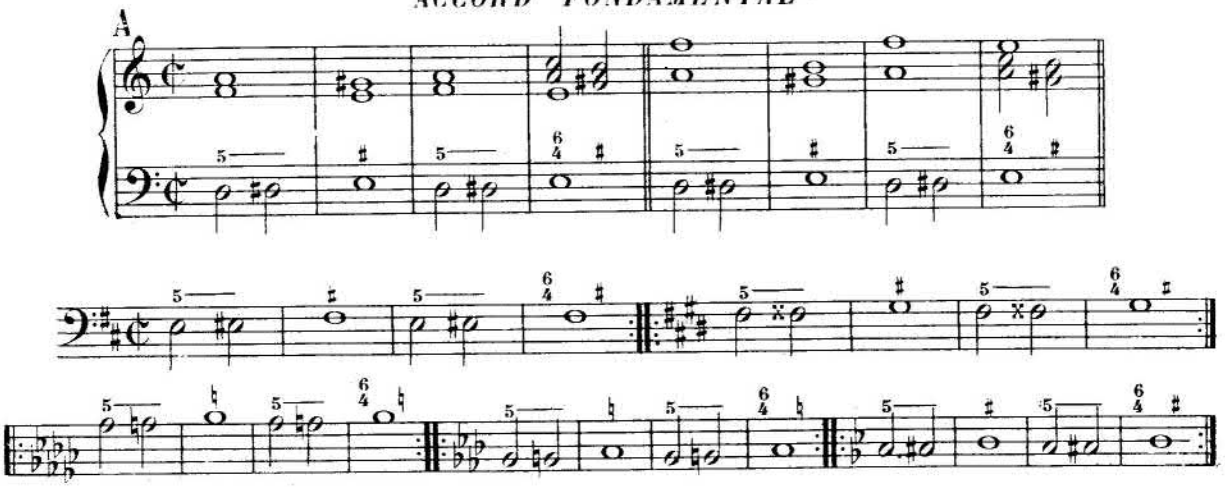


64me SÉRIE D'EXERCICES

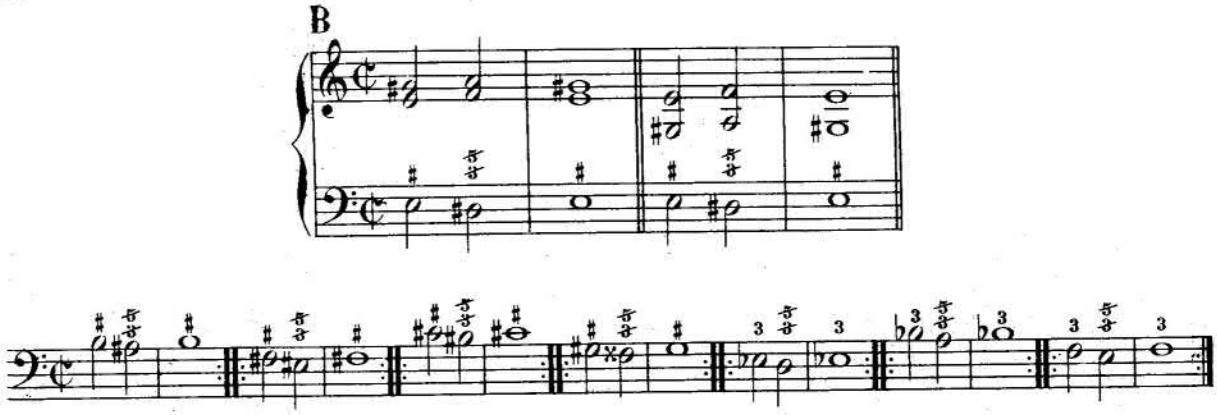
ALTÉRATION ASCENDANTE de la FONDAMENTALE
dans l'Accord parfait mineur et ses renversements

(V. Traité d'Harmonie, p. 437.)

ACCORD FONDAMENTAL

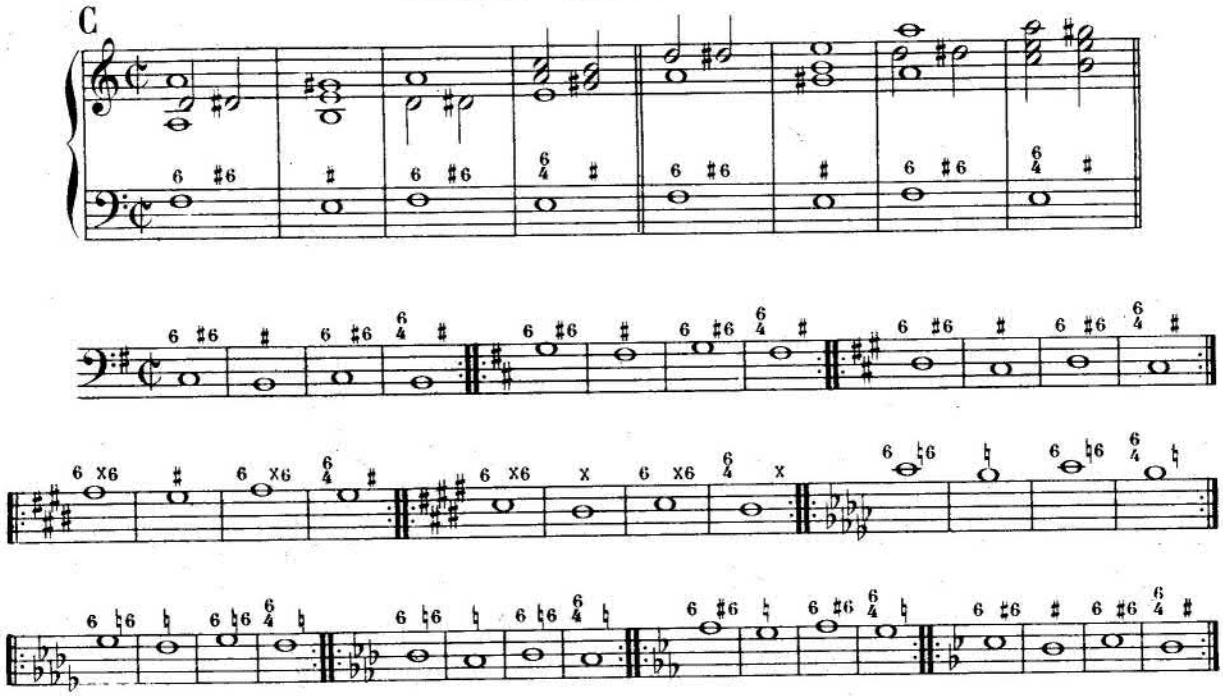


B

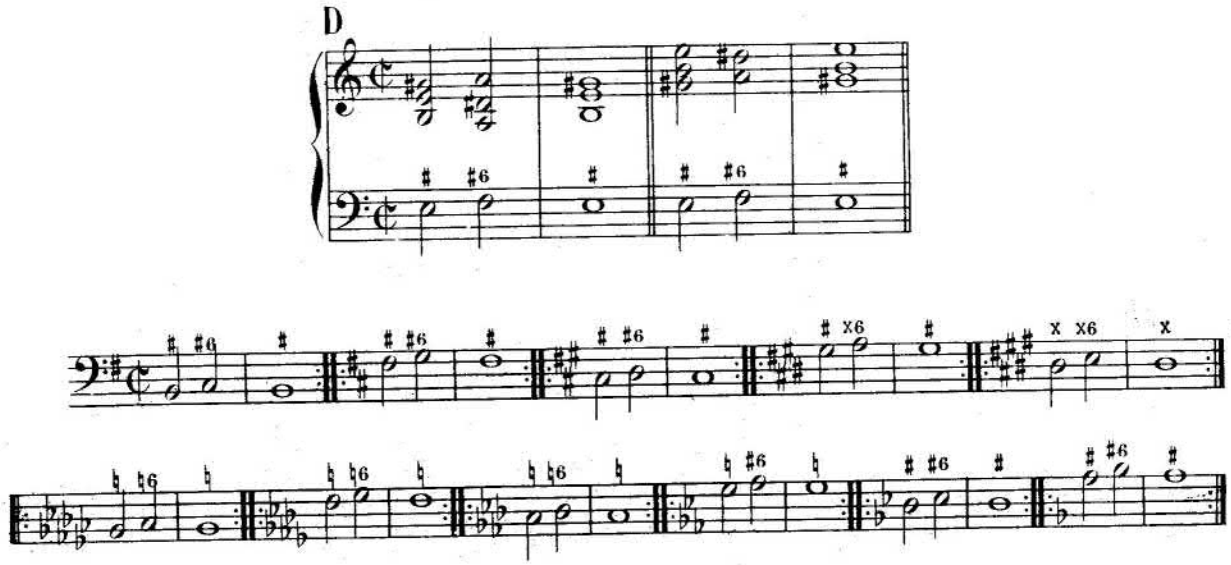


PREMIER RENVERSEMENT

C

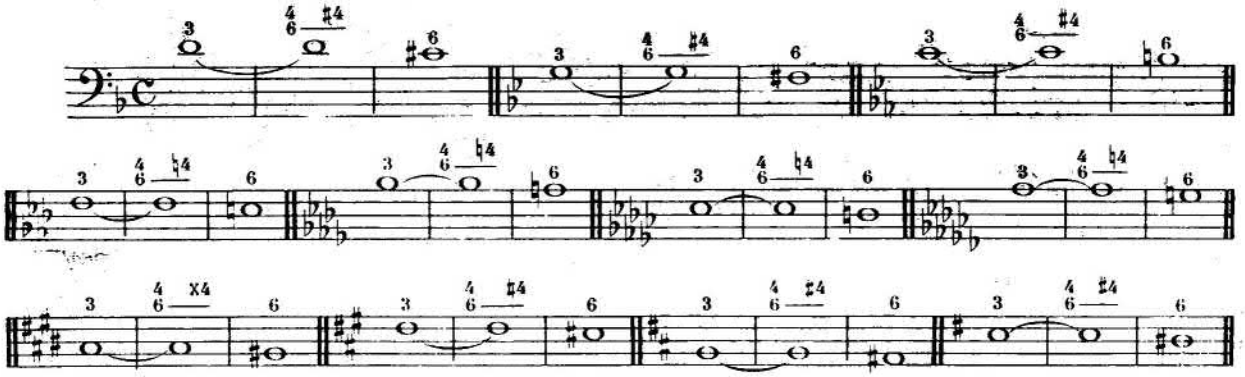


D



SECOND RENVERSEMENT

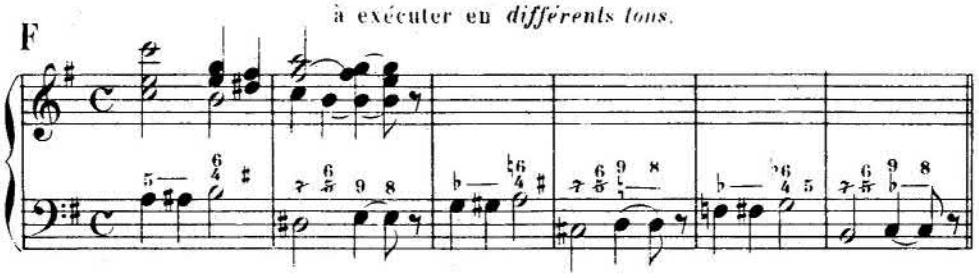
E



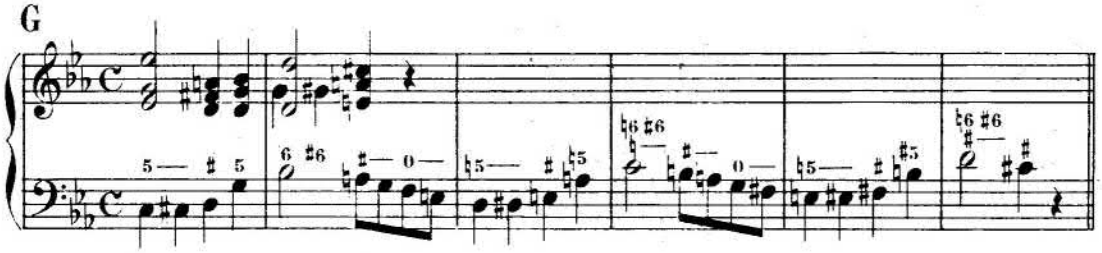
MARCHES D'HARMONIE

à exécuter en *différents tons.*

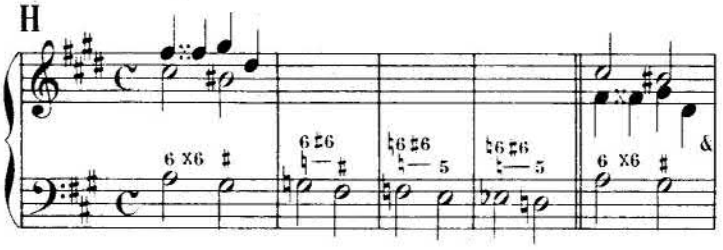
F



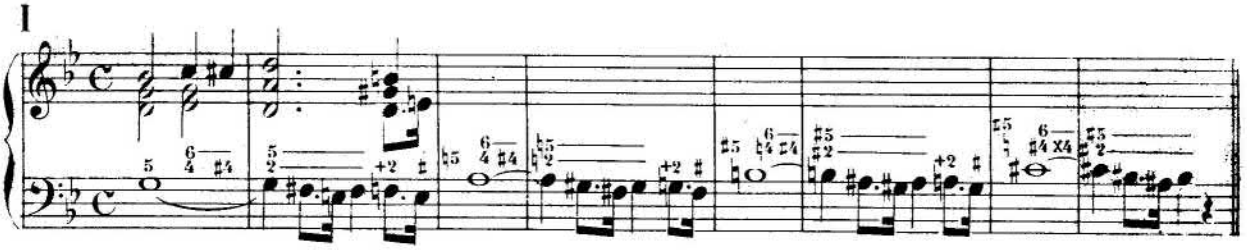
G



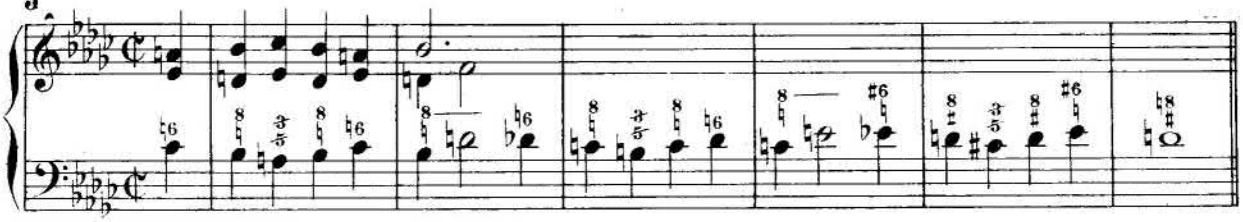
H



I



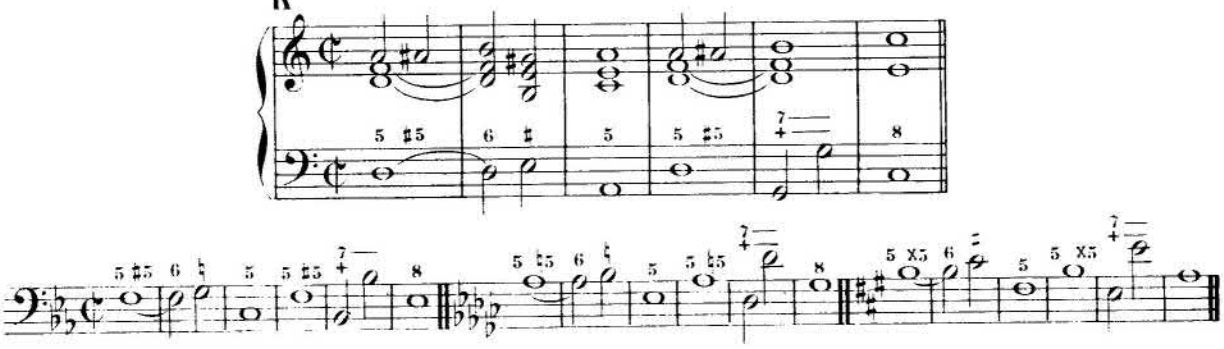
J



ALTÉRATION ASCENDANTE de la QUINTE
dans l'Accord parfait mineur et ses renversements

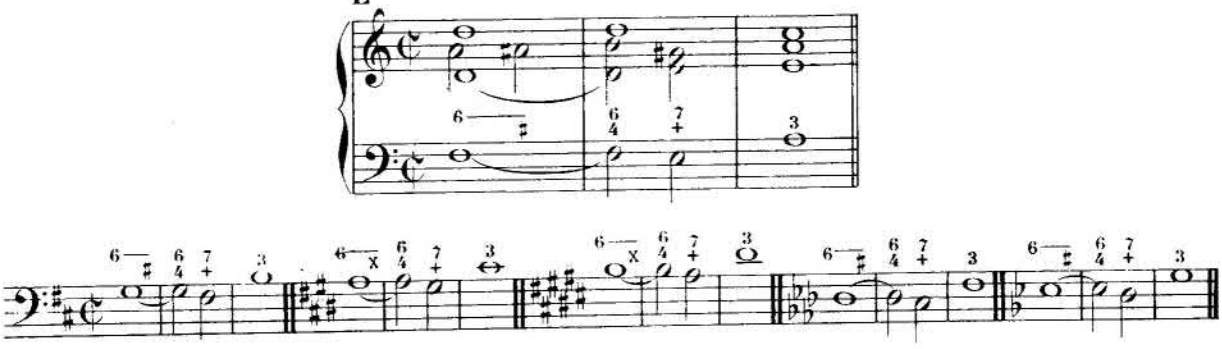
ÉTAT FONDAMENTAL

K



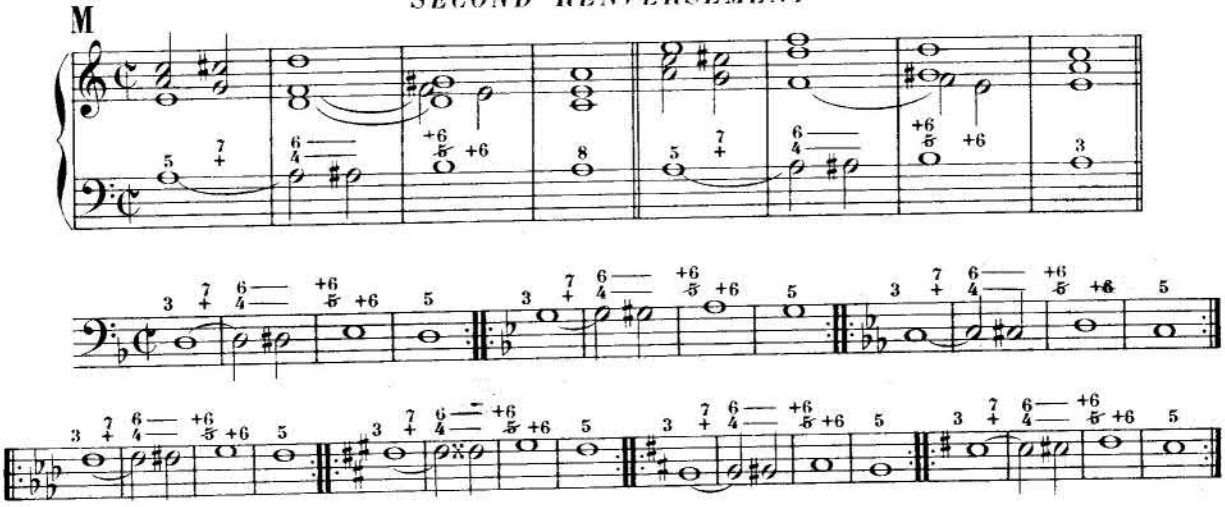
PREMIER RENVERSEMENT

L



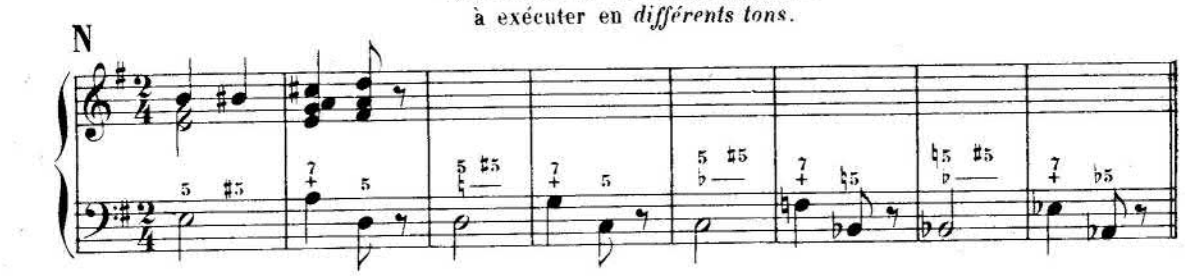
SECOND RENVERSEMENT

M

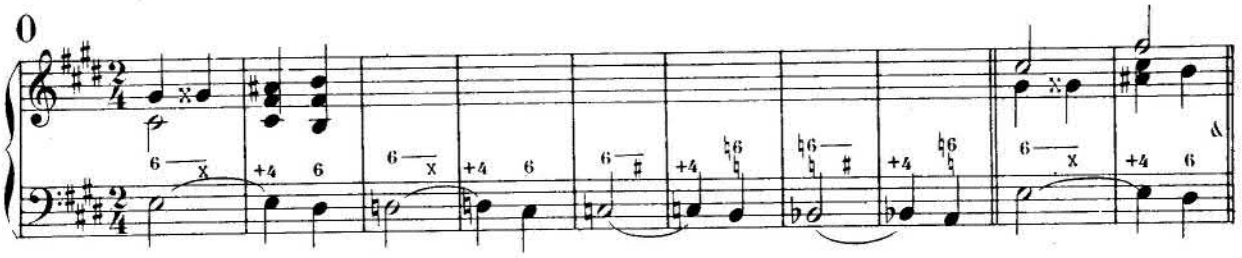


MARCHES D'HARMONIE
à exécuter en *différents tons*.

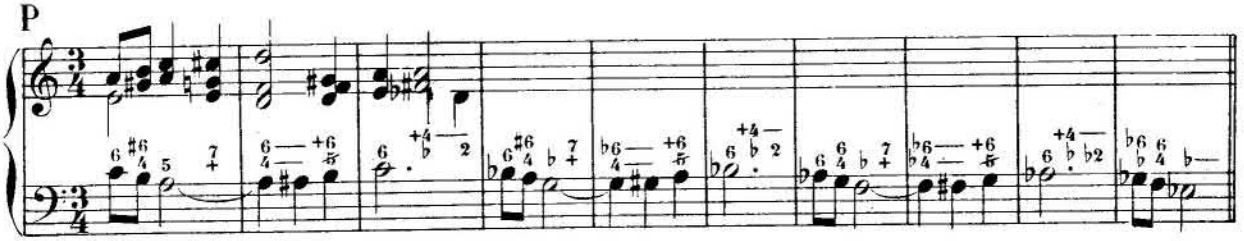
N



O

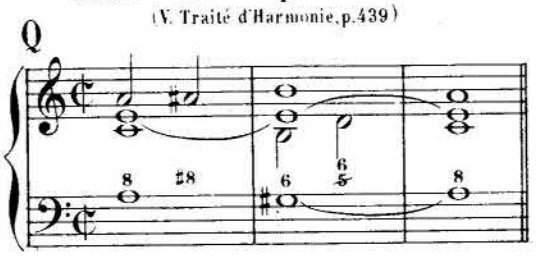


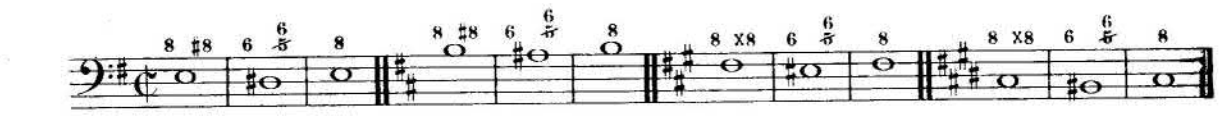
P

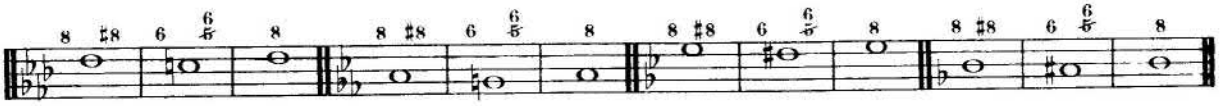


ALTÉRATION ASCENDANTE de l'OCTAVE
dans l'Accord parfait mineur
(V. Traité d'Harmonie, p. 439)

Q

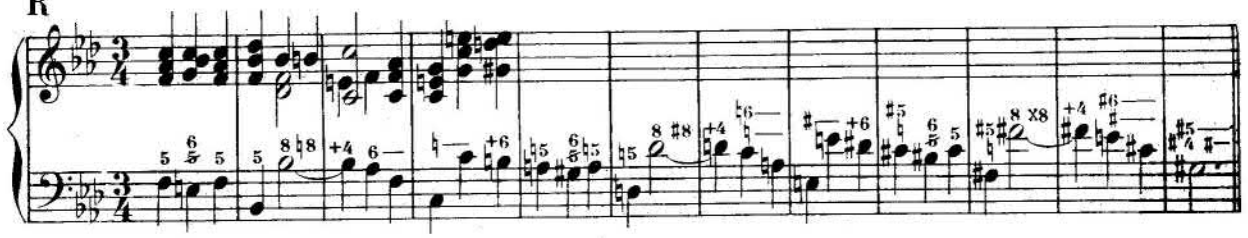






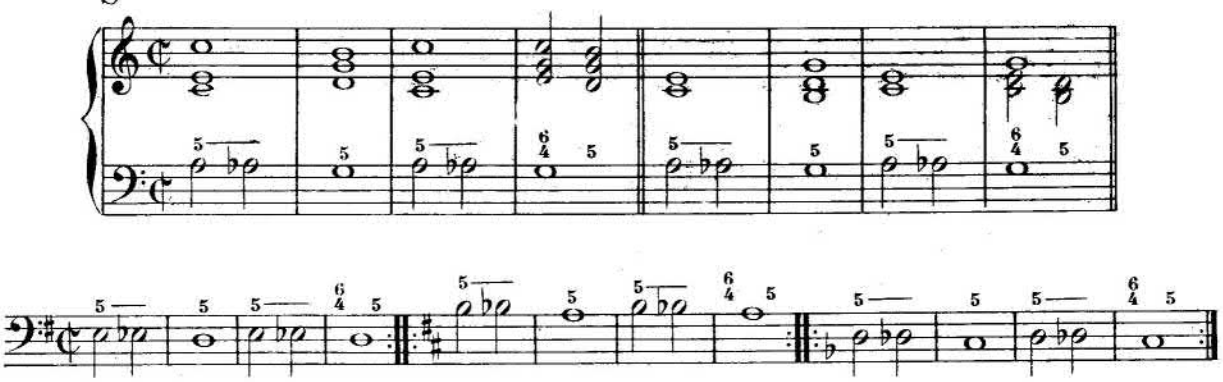
MARCHE D'HARMONIE

R



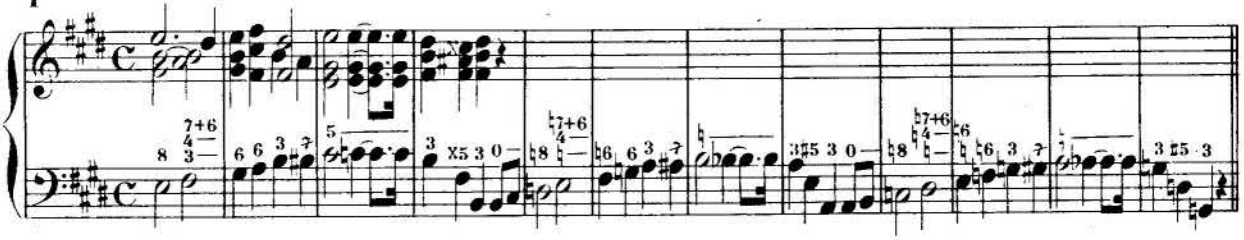
ALTÉRATION DESCENDANTE de la FONDAMENTALE
dans l'Accord parfait mineur

S

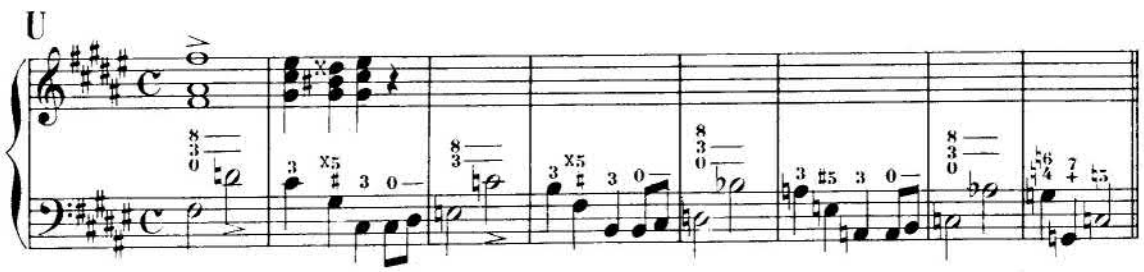


MARCHES D'HARMONIE

T



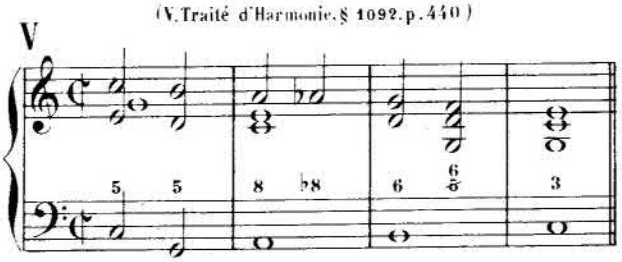
U

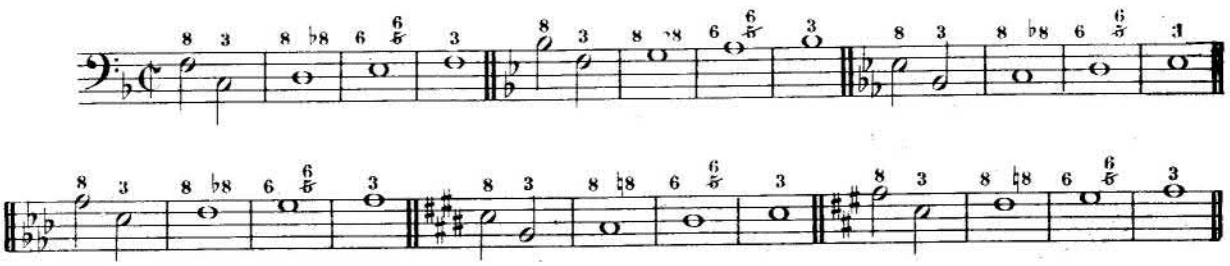


ALTÉRATION DESCENDANTE de l'OCTAVE
dans l'Accord parfait mineur

(V. Traité d'Harmonie, § 1092, p. 440)

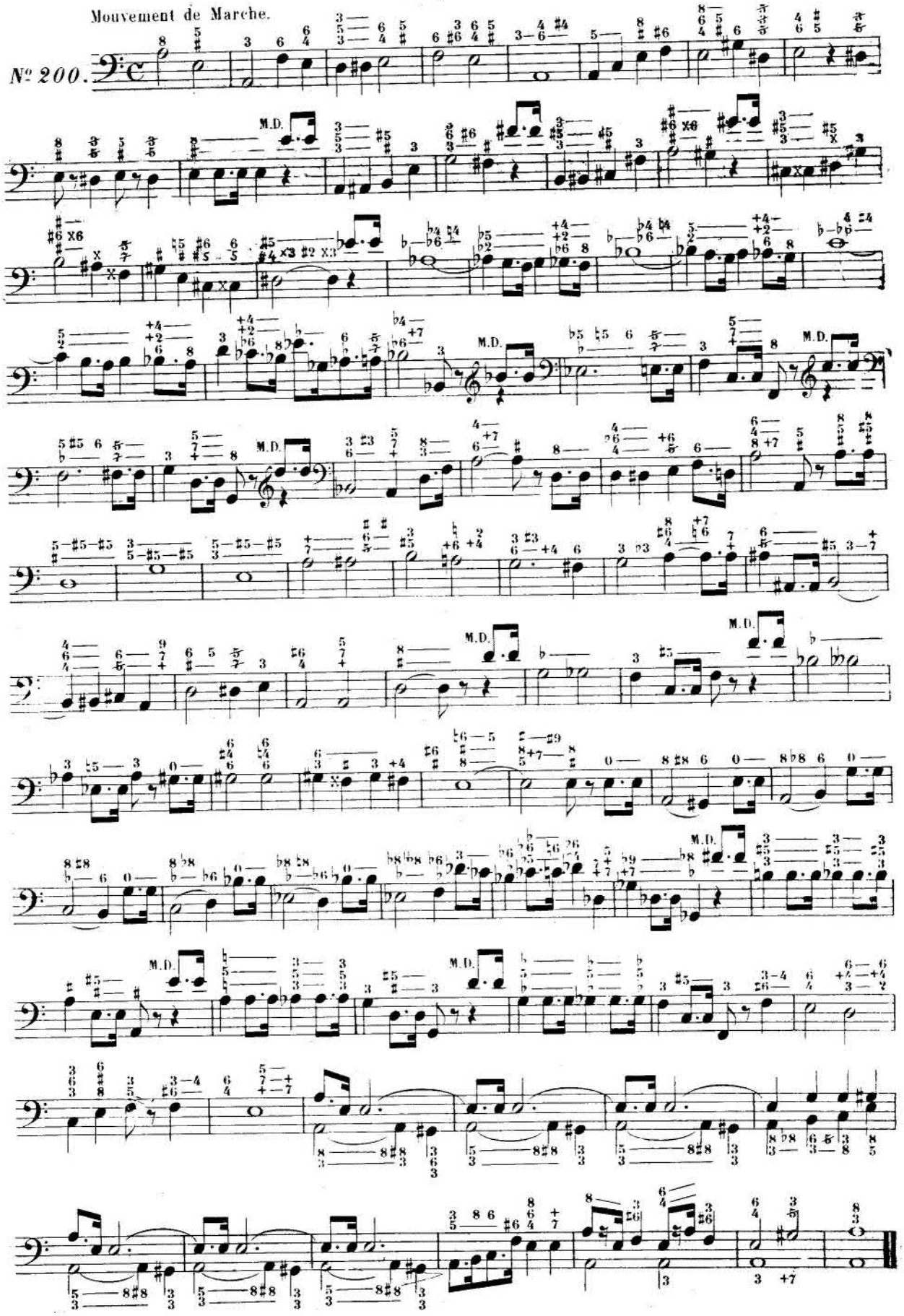
V





LEÇON

Mouvement de Marche.

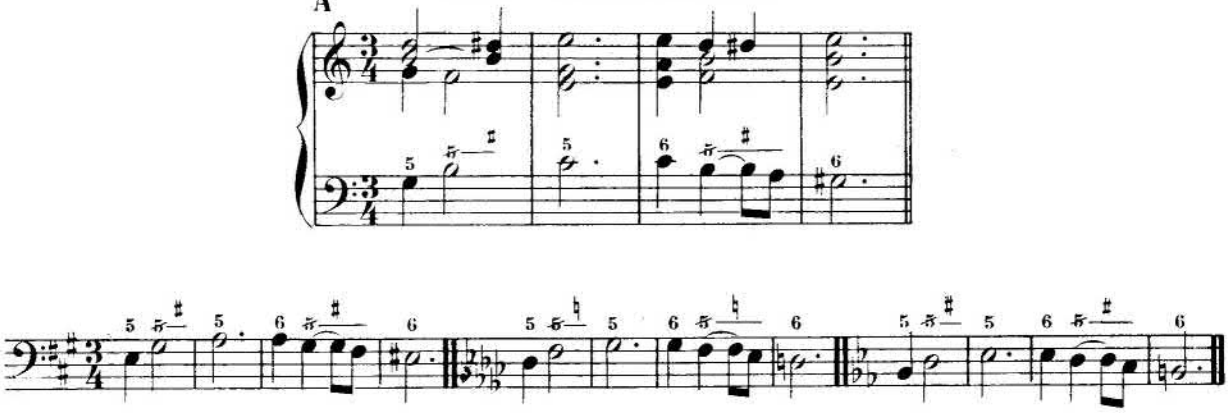


65me SÉRIE D'EXERCICES

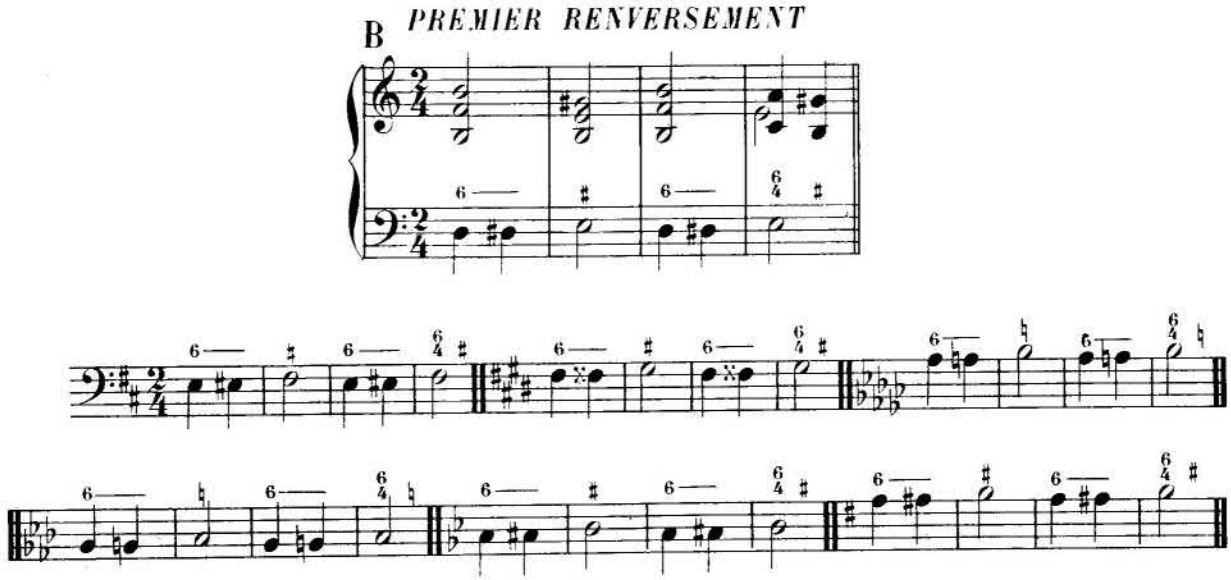
ALTÉRATION ASCENDANTE de la TIERCE
dans l'Accord de Quinte diminuée et ses renversements

(V. Traité d'Harmonie, p. 444)

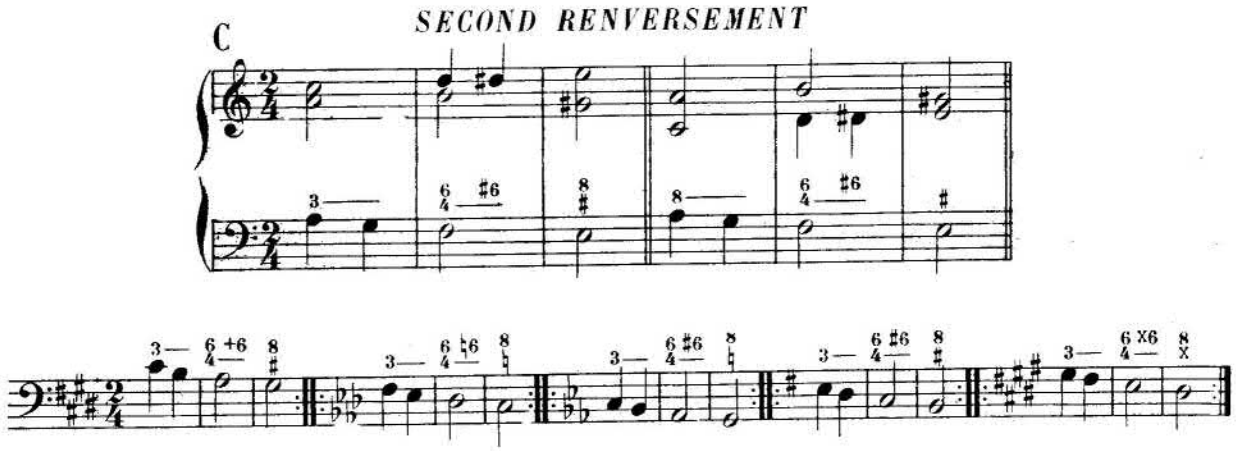
A — *ÉTAT FONDAMENTAL*



B — *PREMIER RENVERSEMENT*



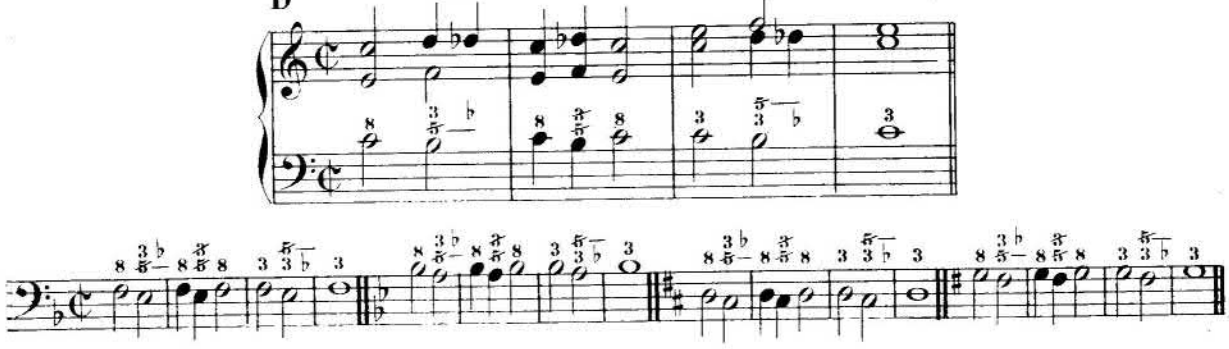
C — *SECOND RENVERSEMENT*



ALTÉRATION DESCENDANTE de la TIERCE
dans l'Accord de Quinte diminuée et ses renversements
(V. Traité d'Harmonie, p. 445)

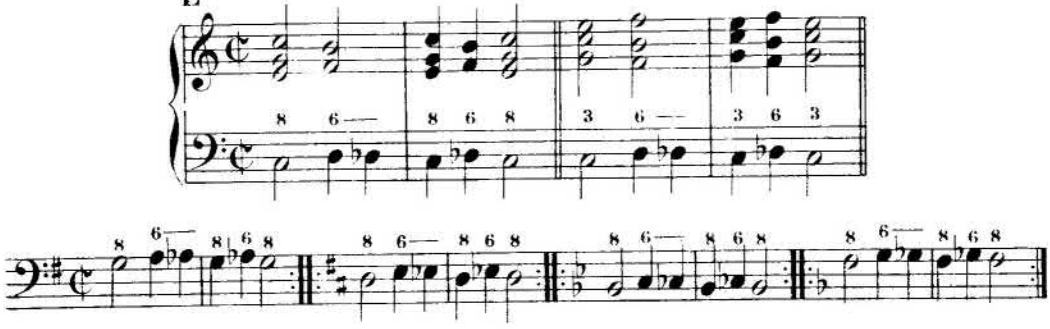
ÉTAT FONDAMENTAL

D

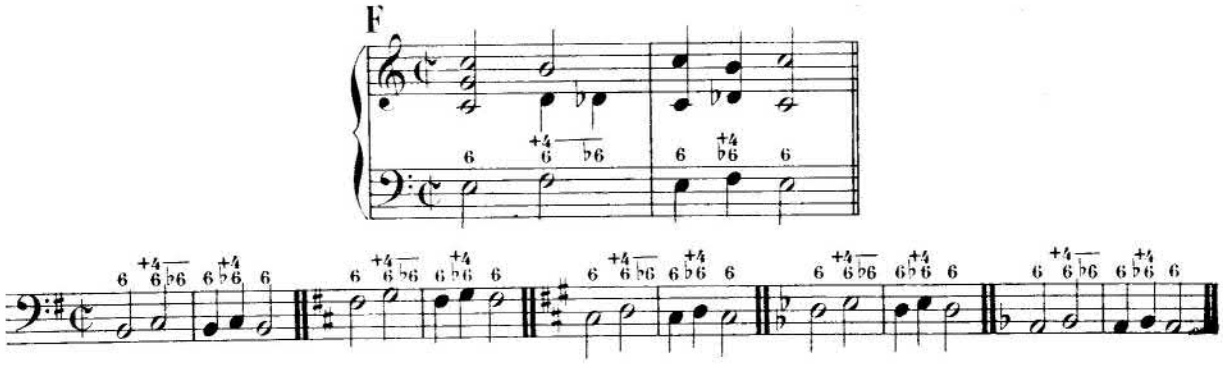


PREMIER RENVERSEMENT

E

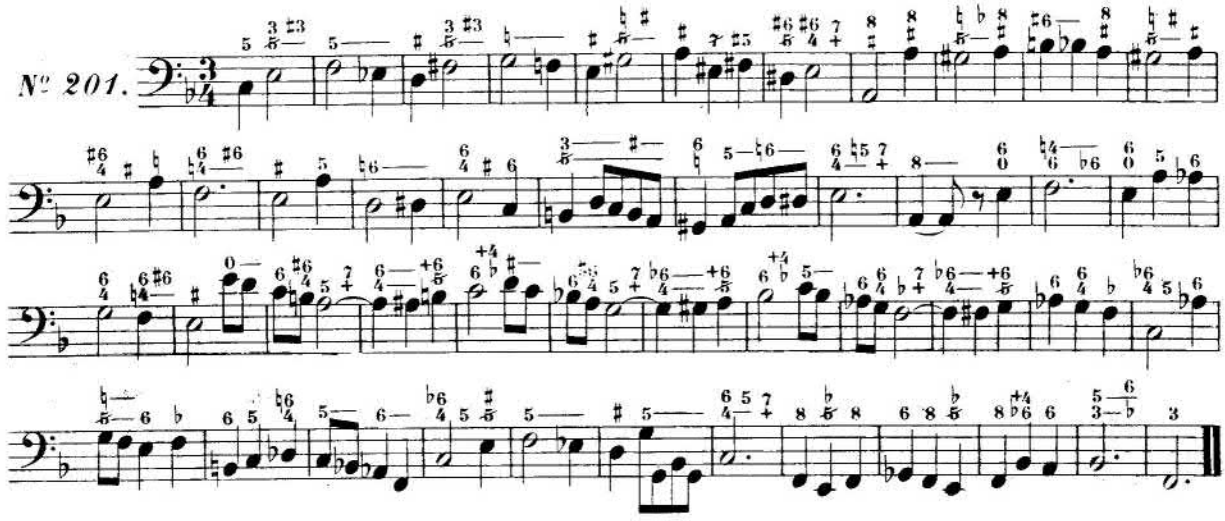


F



LEÇON

N° 201.

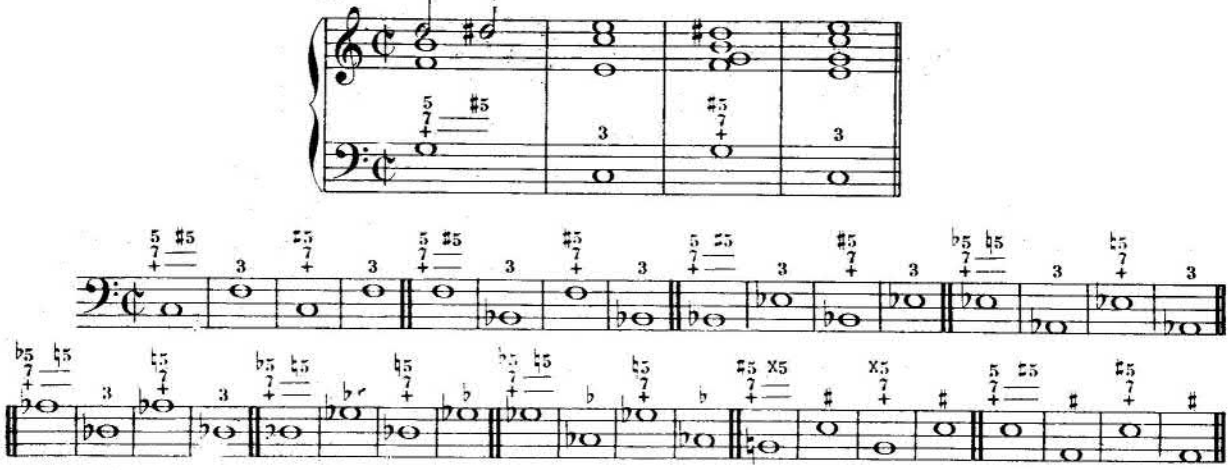


66me SÉRIE D'EXERCICES

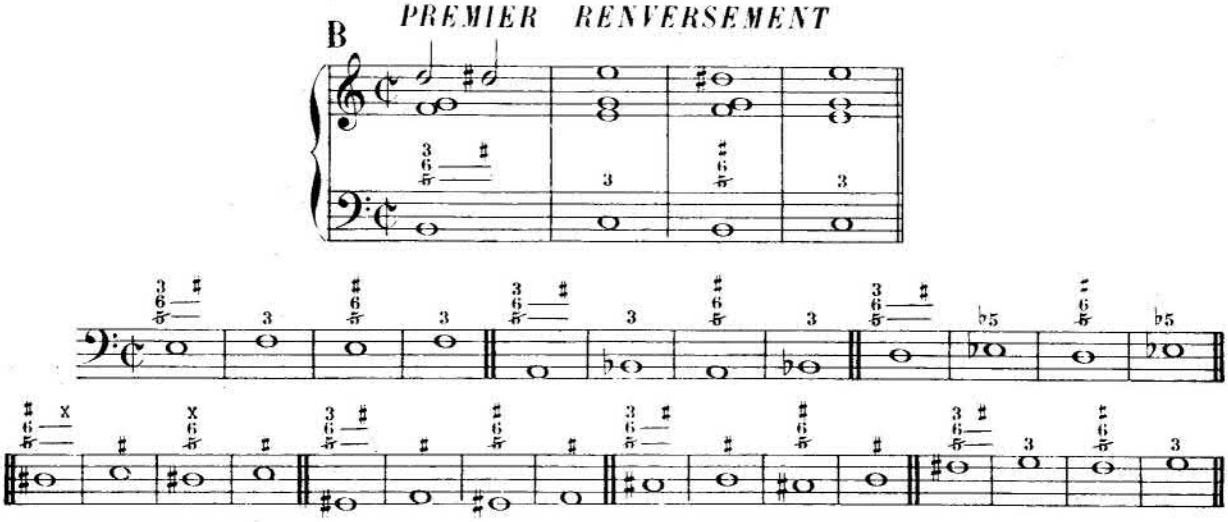
ALTÉRATION ASCENDANTE de la QUINTE
dans l'Accord de Septième de Dominante et ses renversements

(V. Traité d'Harmonie, p. 446)

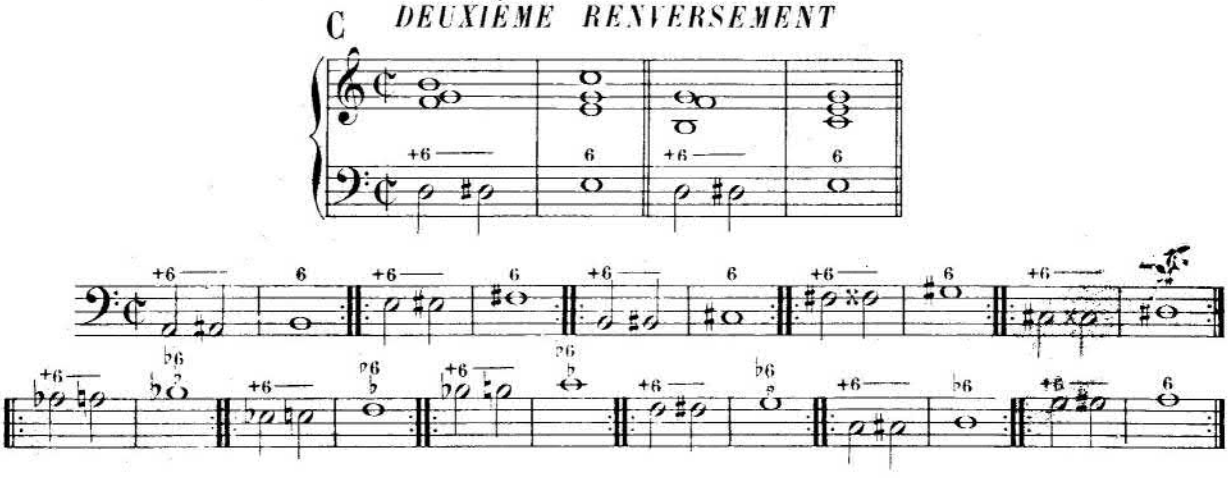
A — *ÉTAT FONDAMENTAL*



B — *PREMIER RENVERSEMENT*

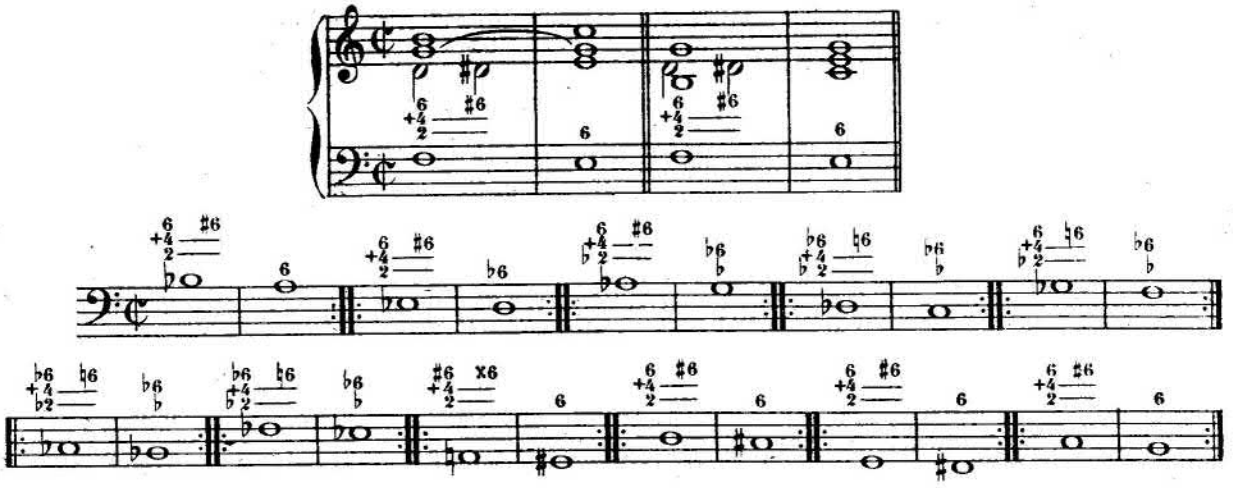


C — *DEUXIÈME RENVERSEMENT*



D

TROISIÈME RENVERSEMENT

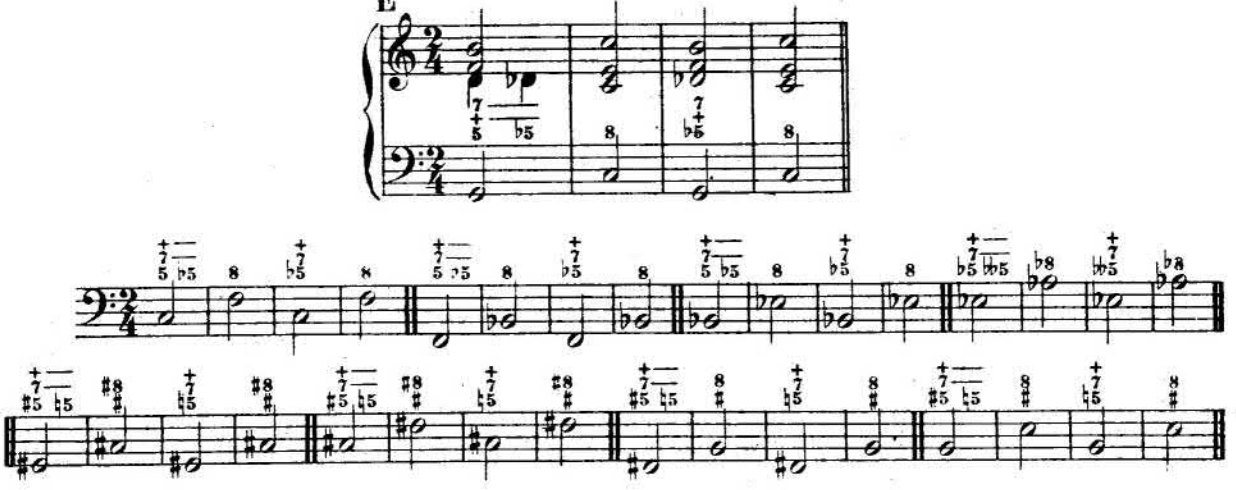


ALTÉRATION DESCENDANTE de la QUINTE
dans l'Accord de Septième de Dominante et ses renversements

(V. Traité d'Harmonie, § 1105, p. 447)

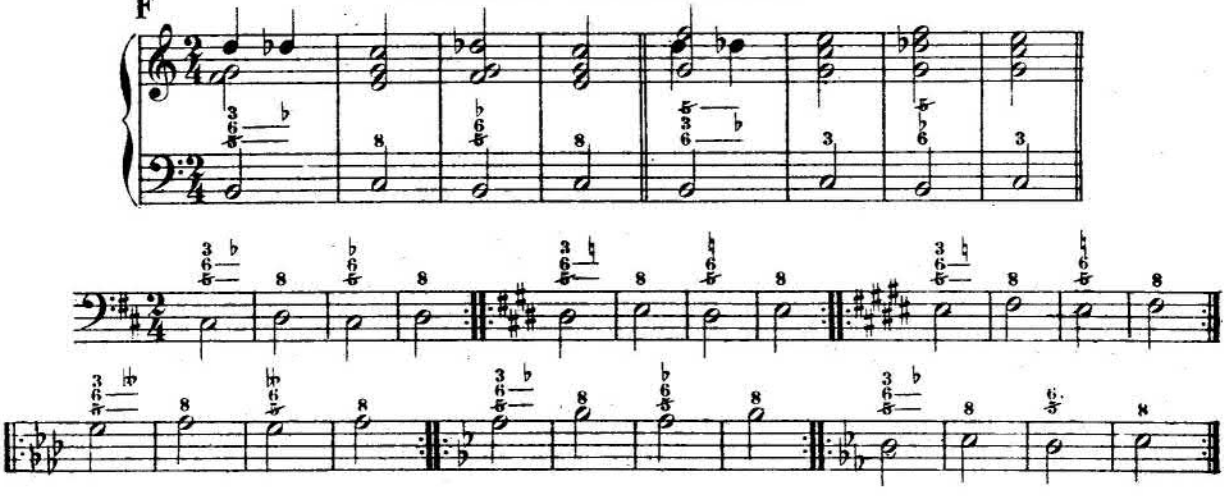
E

ÉTAT FONDAMENTAL



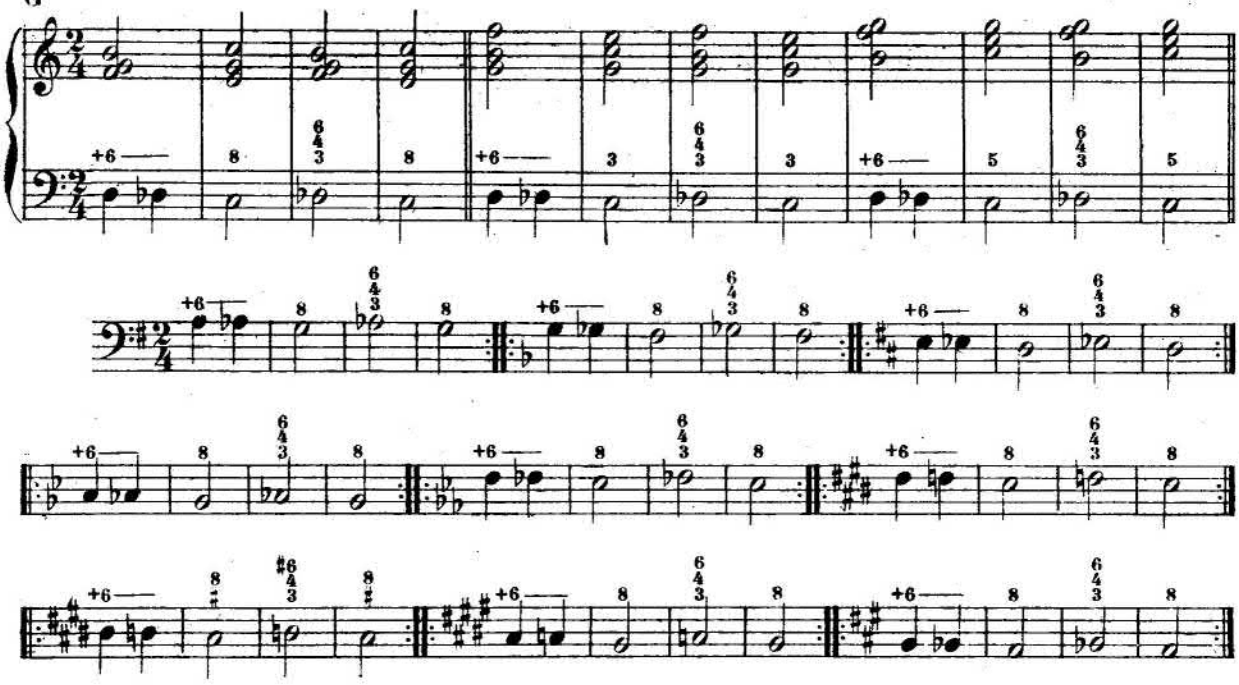
F

PREMIER RENVERSEMENT



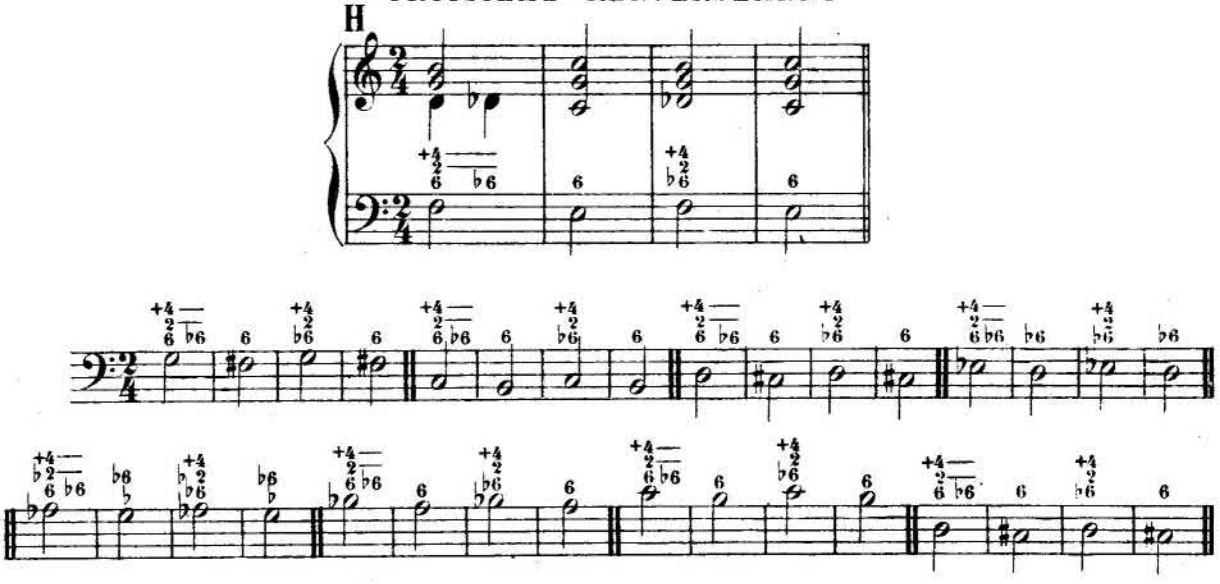
DEUXIÈME RENVERSEMENT

G



TROISIÈME RENVERSEMENT

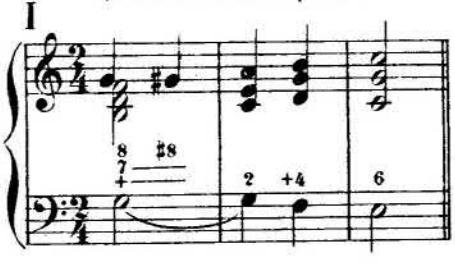
H

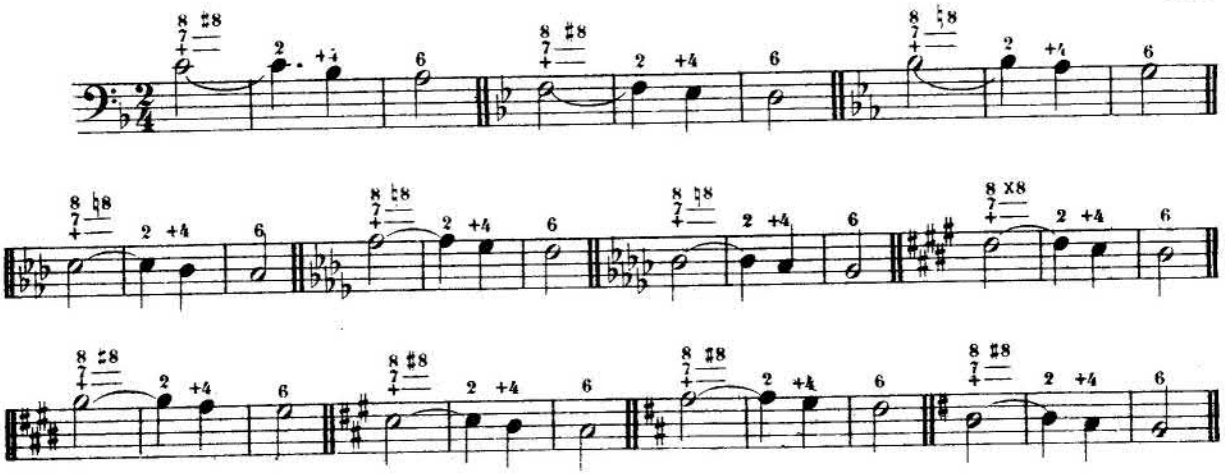


ALTÉRATION ASCENDANTE de l'OCTAVE
dans l'Accord de Septième de Dominante

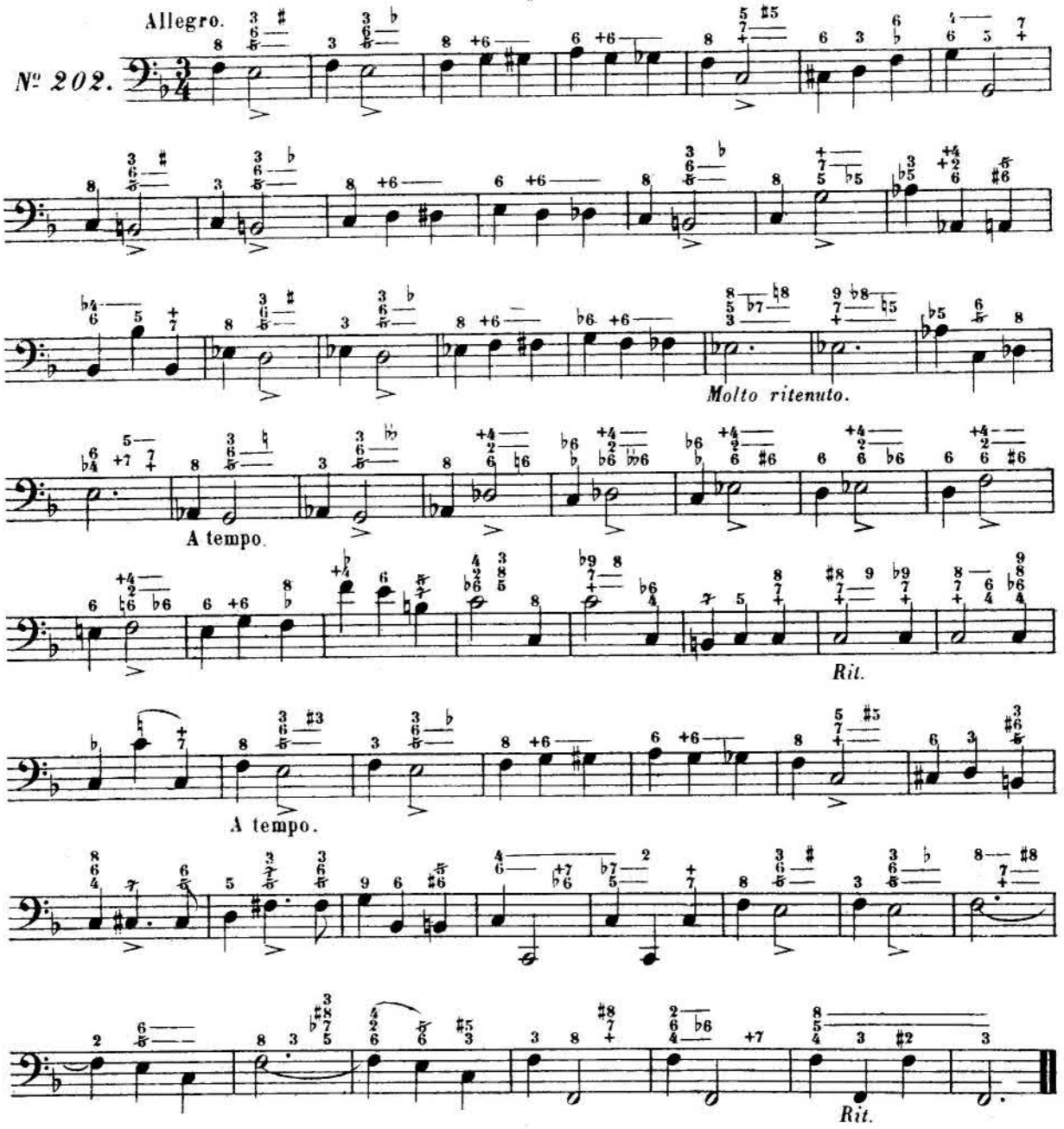
(V. Traité d'Harmonie, p. 448)

I





LECON



67me SÉRIE D'EXERCICES

ALTÉRATION ASCENDANTE de la FONDAMENTALE dans l'Accord de Septième mineure

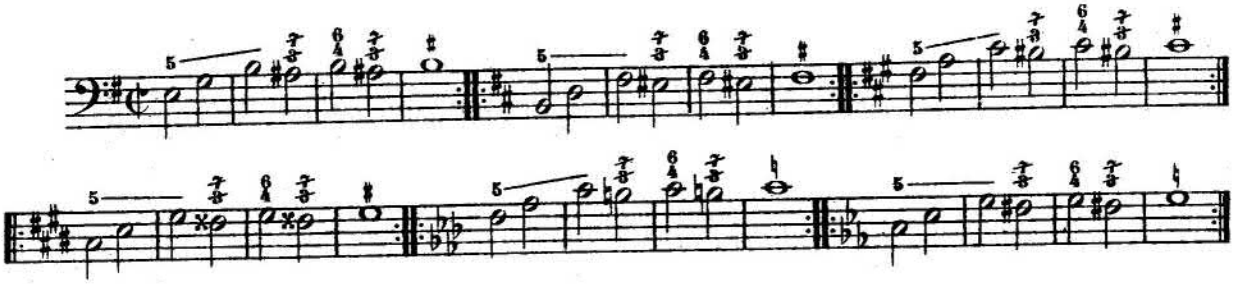
(V. Traité d'Harmonie, p 458)

A

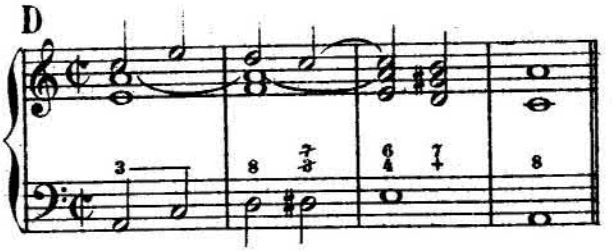
B

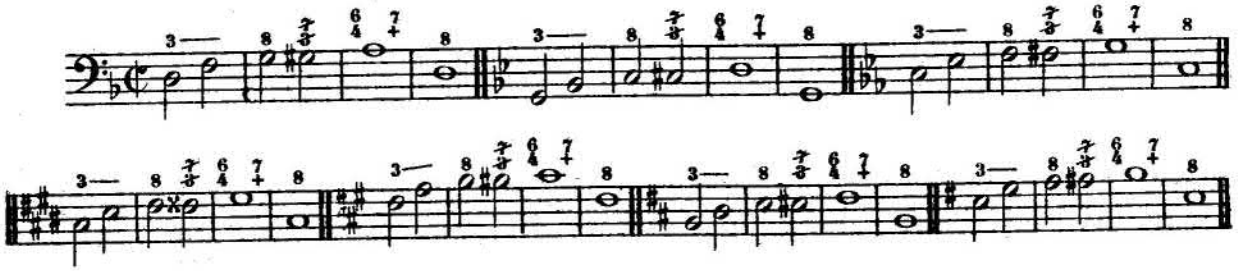
C

(*) *Quintes* par *demi-ton* descendant, en *mouvement contraire* avec la *basse*, admissible.



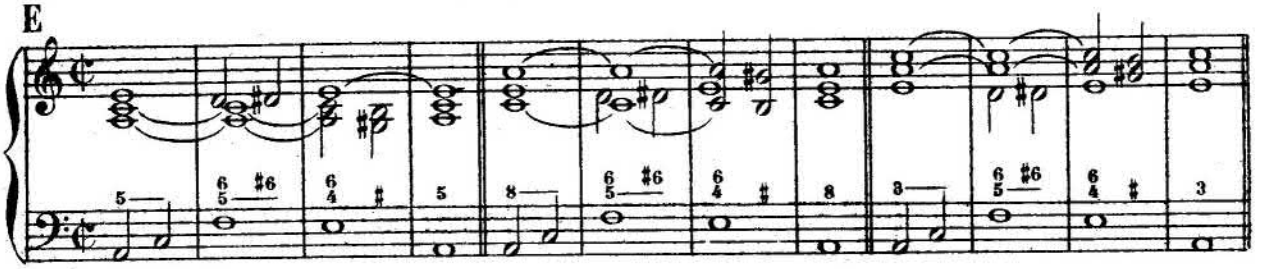
D

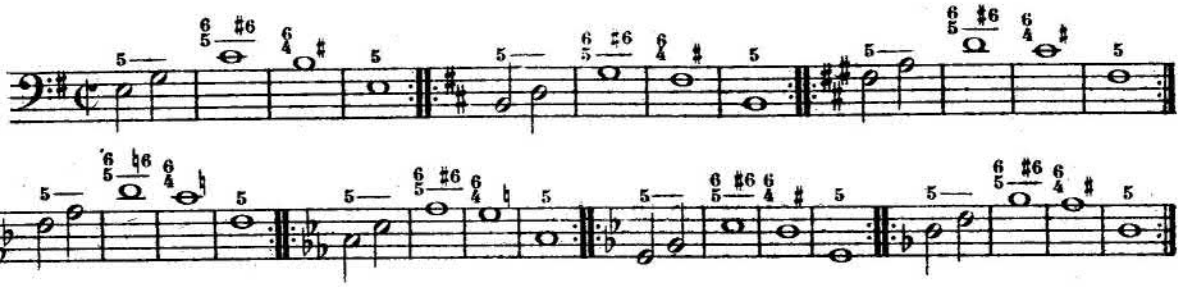




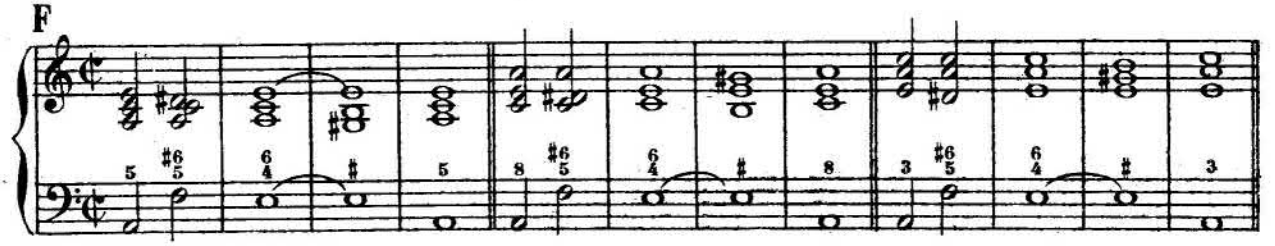
ALTÉRATION ASCENDANTE de la SIXTE
dans l'Accord de Quinte et Sixte du 6me degré du mode mineur

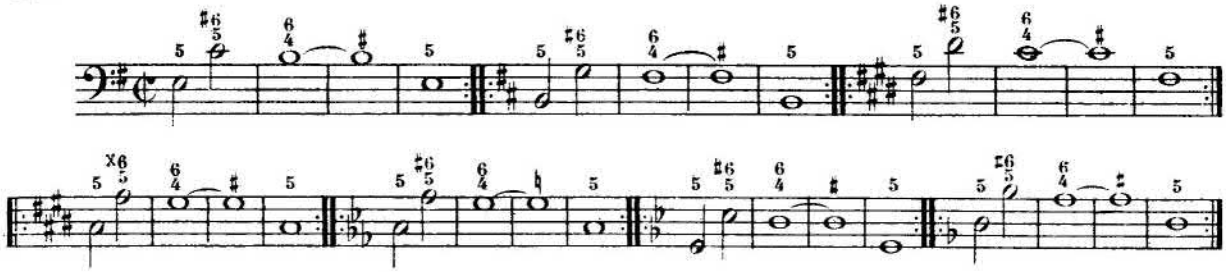
E



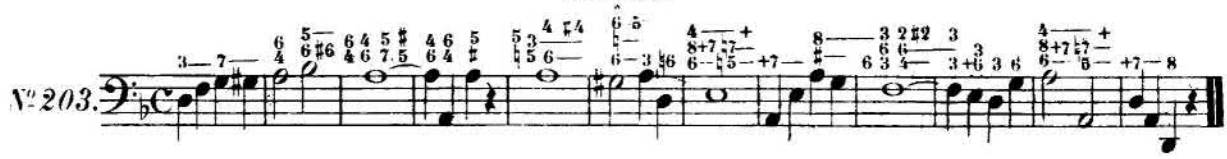


F





LEÇON



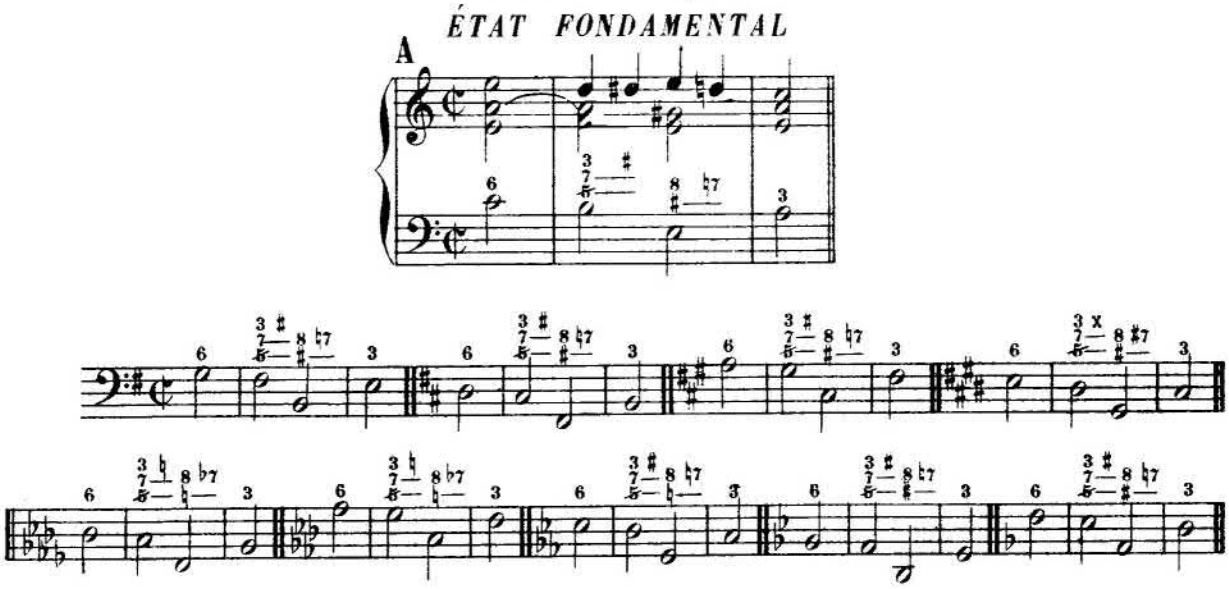
68me SÉRIE D'EXERCICES

ALTÉRATION ASCENDANTE de la TIERCE
dans l'Accord de Septième mineure et Quinte diminuée du 2d degré du mode mineur

(V. Traité d'Harmonie, p. 465)

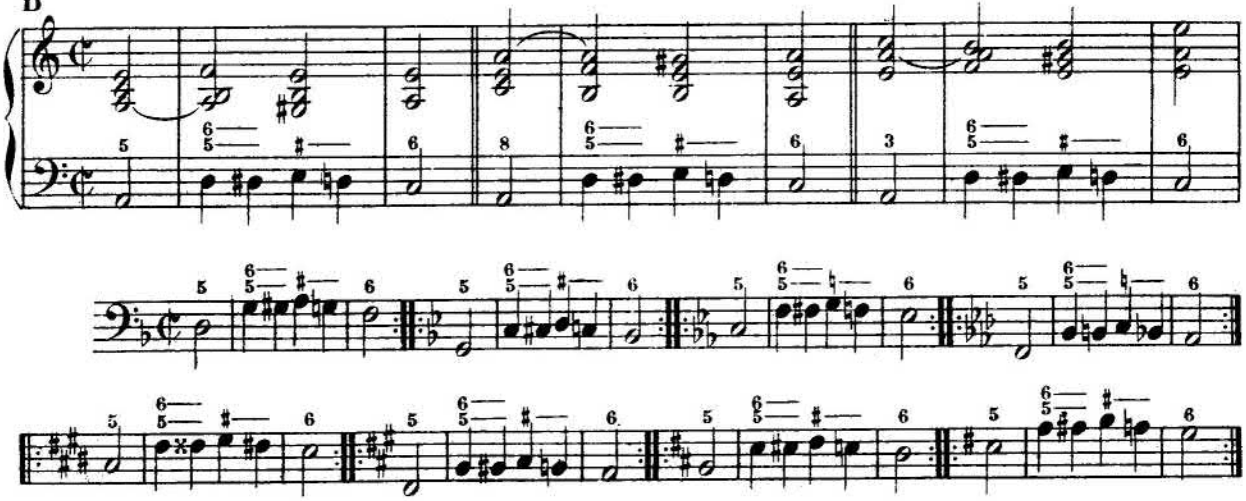
ÉTAT FONDAMENTAL

A



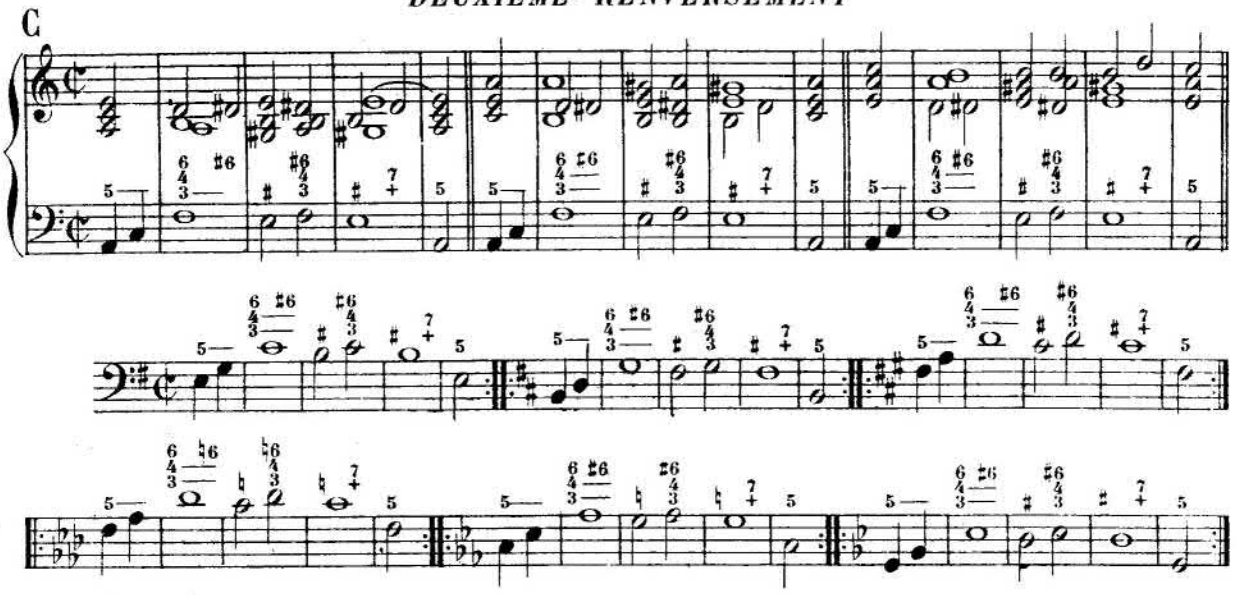
PREMIER RENVERSEMENT

B



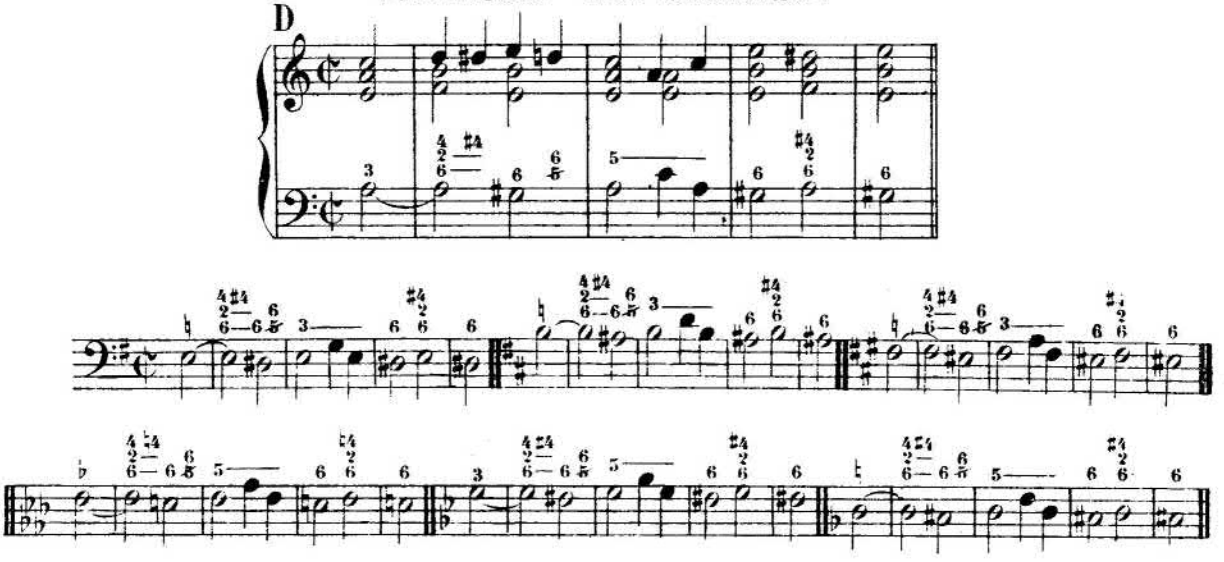
DEUXIÈME RENVERSEMENT

C



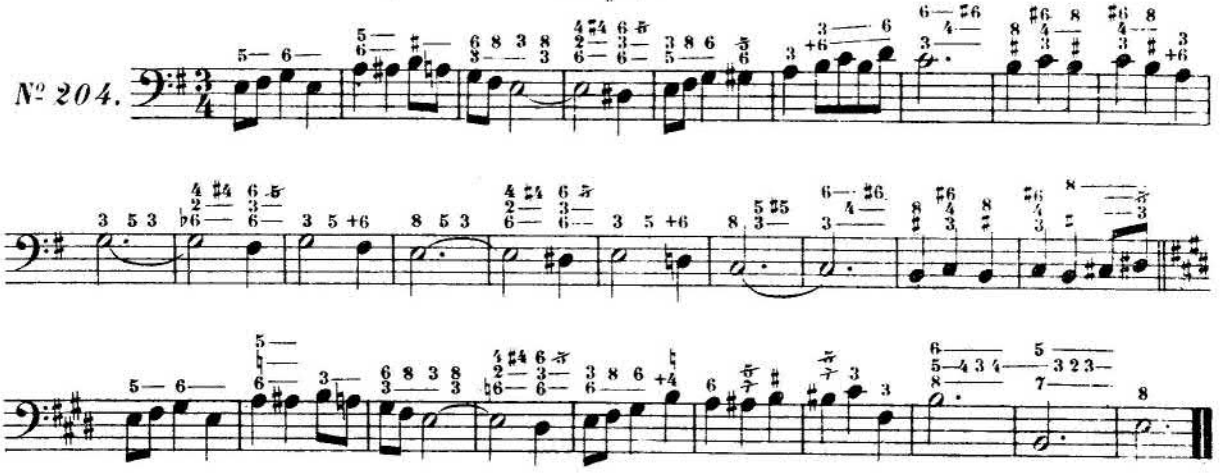
TROISIÈME RENVERSEMENT

D



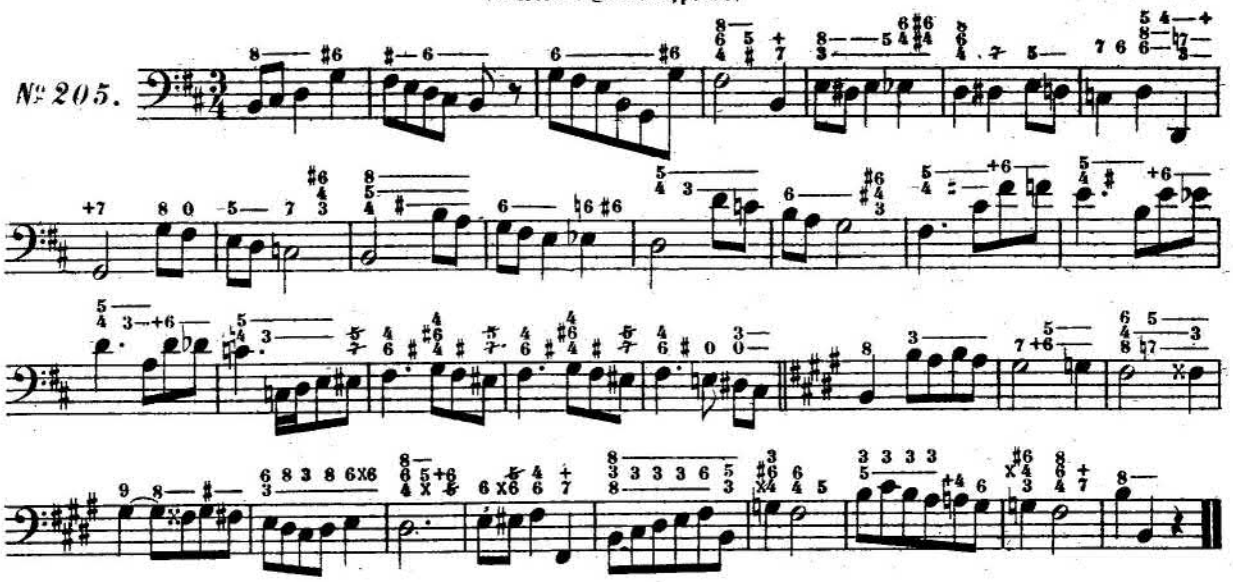
LECON

N° 204.



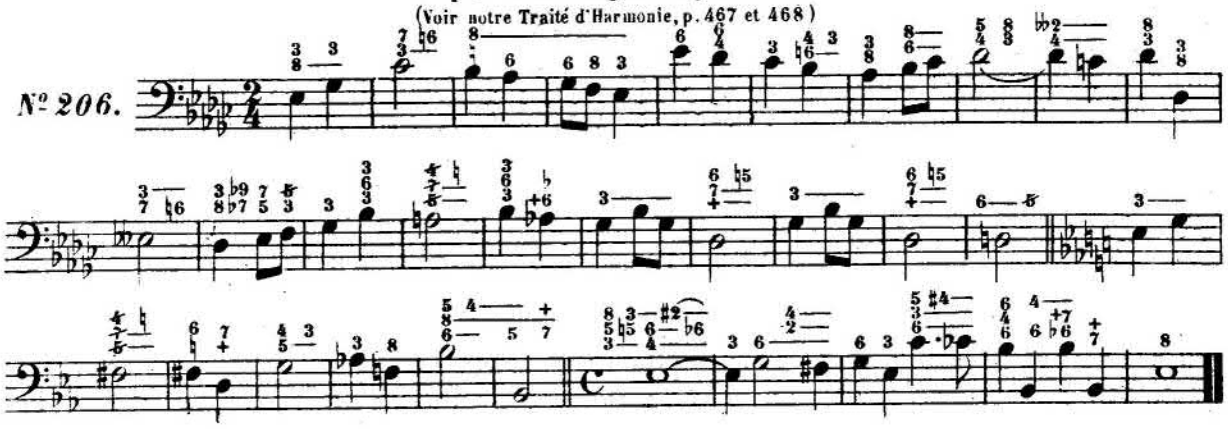
ACCORDS de SIXTE AUGMENTÉE

(V. Traité d'Harmonie, p. 466)



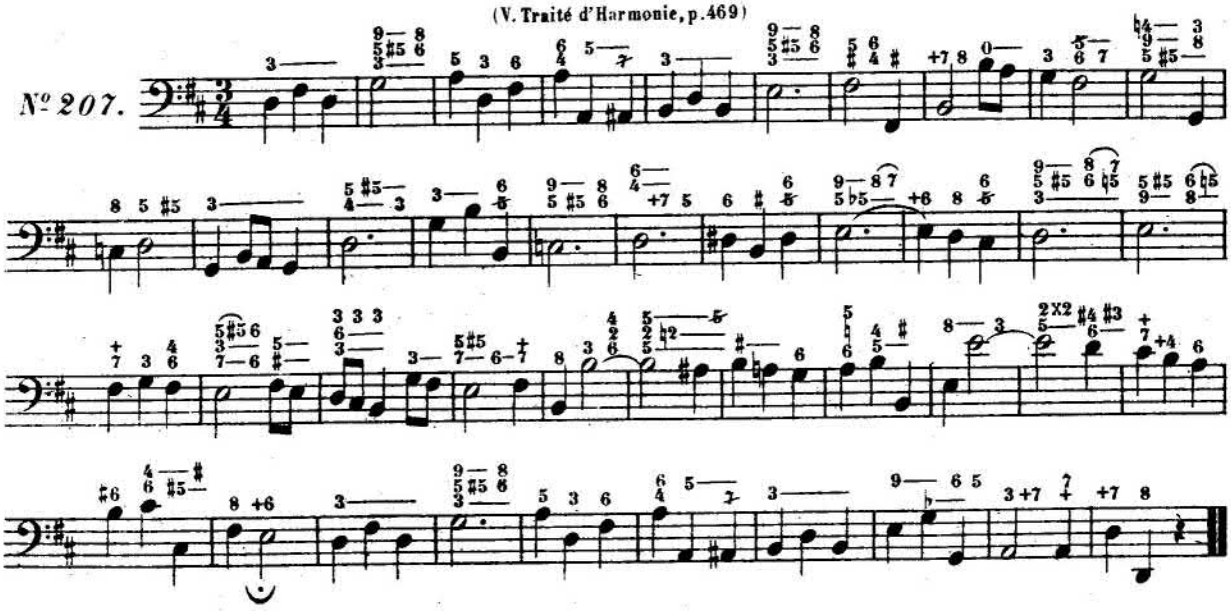
ALTÉRATIONS RETARDÉES
par leur degré supérieur

(Voir notre Traité d'Harmonie, p. 467 et 468)



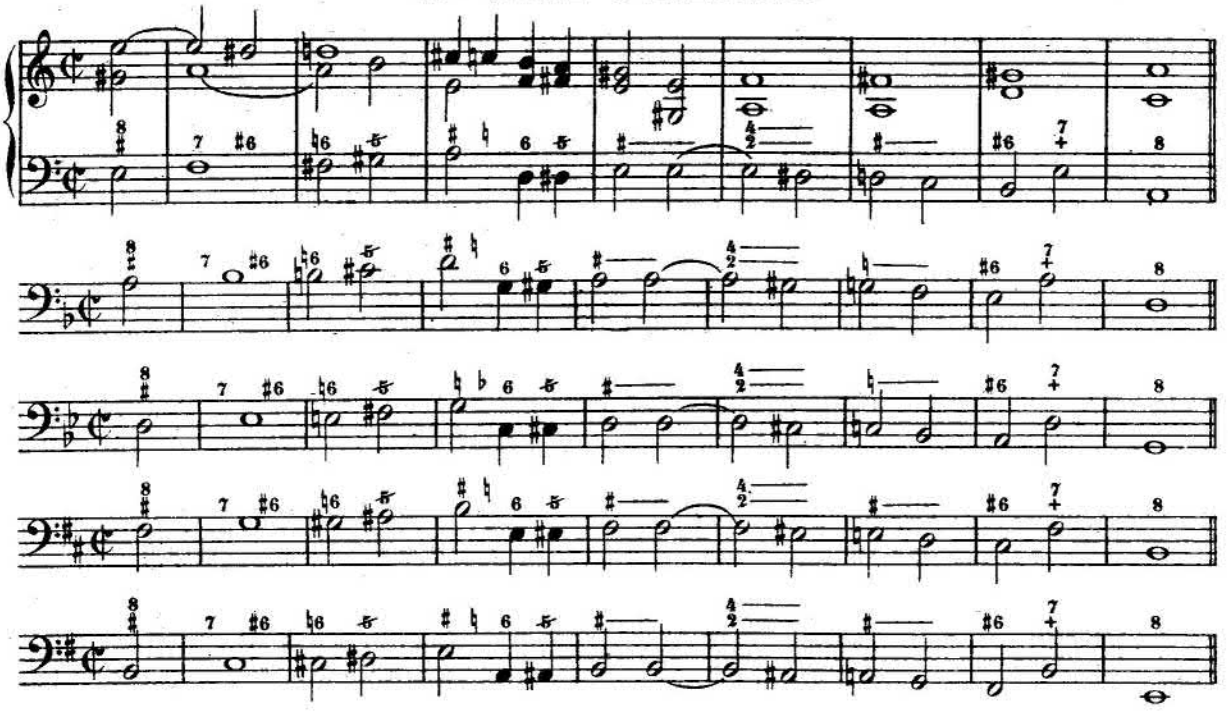
ALTÉRATIONS et RETARDS SIMULTANÉS

(V. Traité d'Harmonie, p. 469)



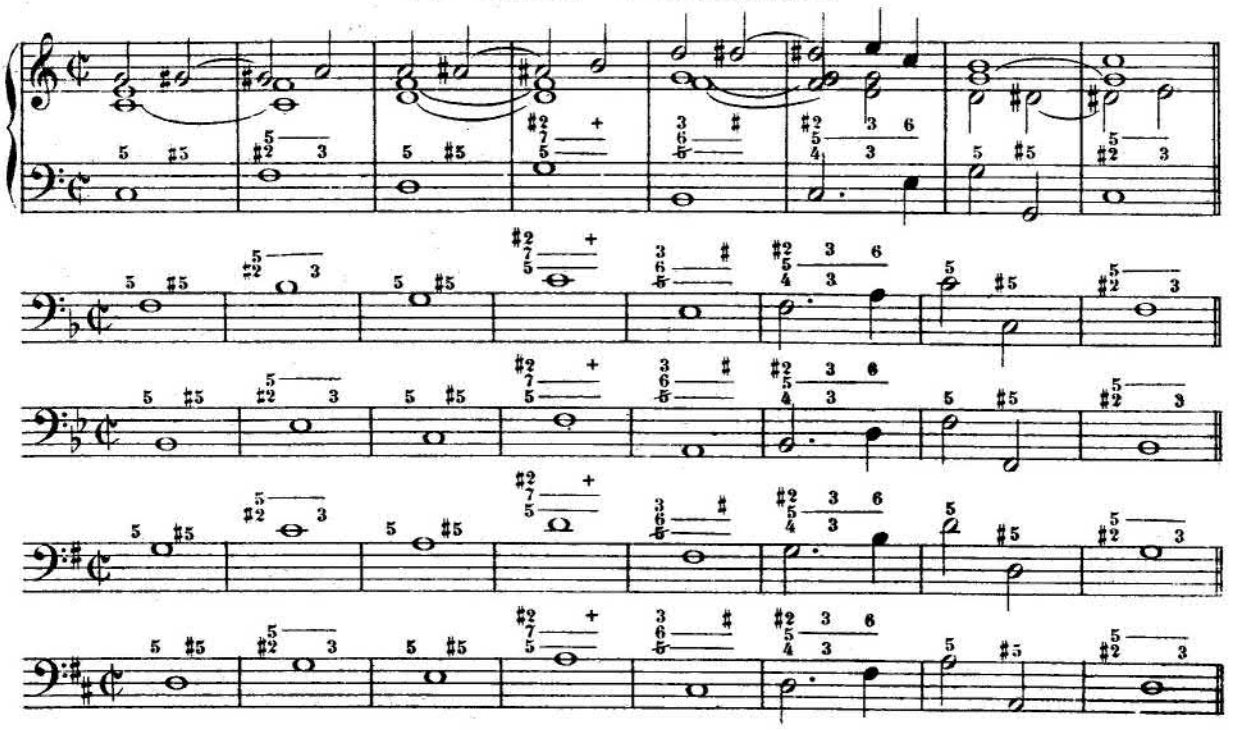
RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES
des Altérations non-préparées
(V. Traité d'Harmonie, p. 475, §§ 1144 et 1145)

69me SÉRIE D'EXERCICES



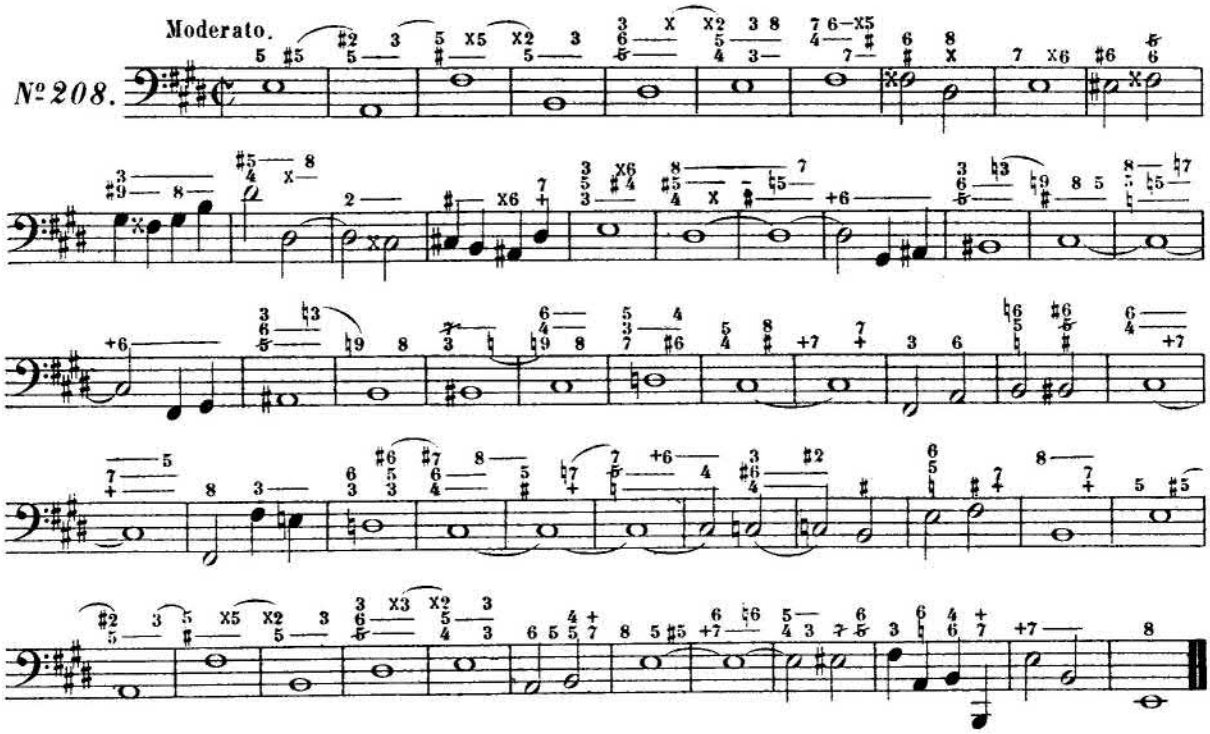
RETARDS OBTENUS par la PROLONGATION des NOTES ALTÉRÉES
(V. Traité d'Harmonie, p. 476)

70me SÉRIE D'EXERCICES



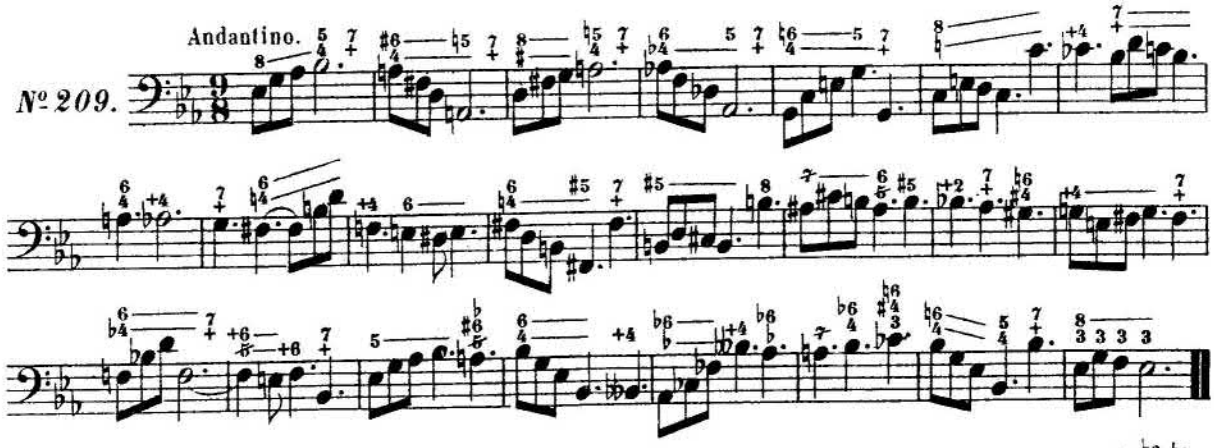
LEÇONS

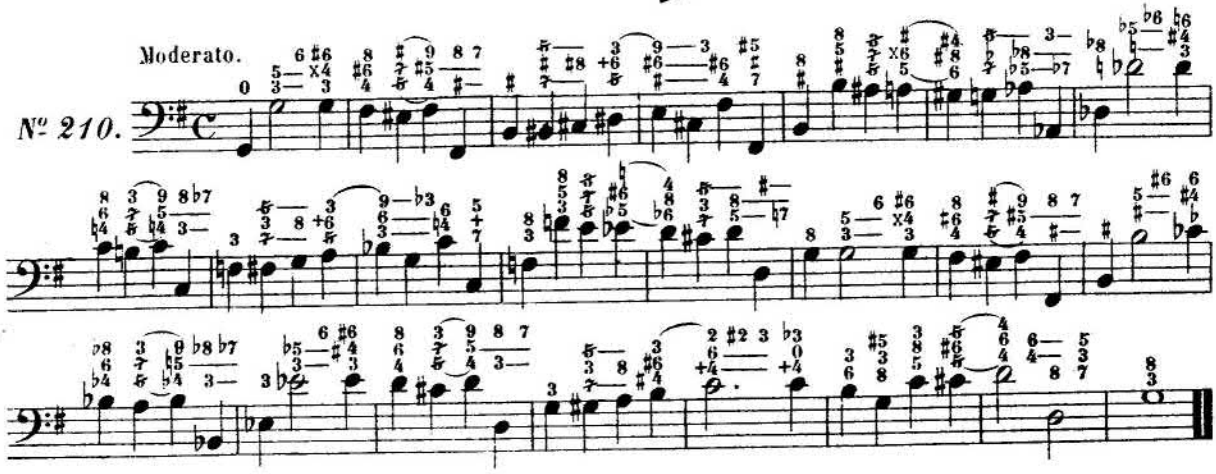
Retards résultant de la *prolongation* des *notes altérées;*
résolutions exceptionnelles des *altérations non - préparées.*



MODULATIONS ENHARMONIQUES

(V. Traité d'Harmonie, p. 474 et 475.)





PÉDALES

(V. Traité d'Harmonie, p. 177 et suivantes.)

Moderato.

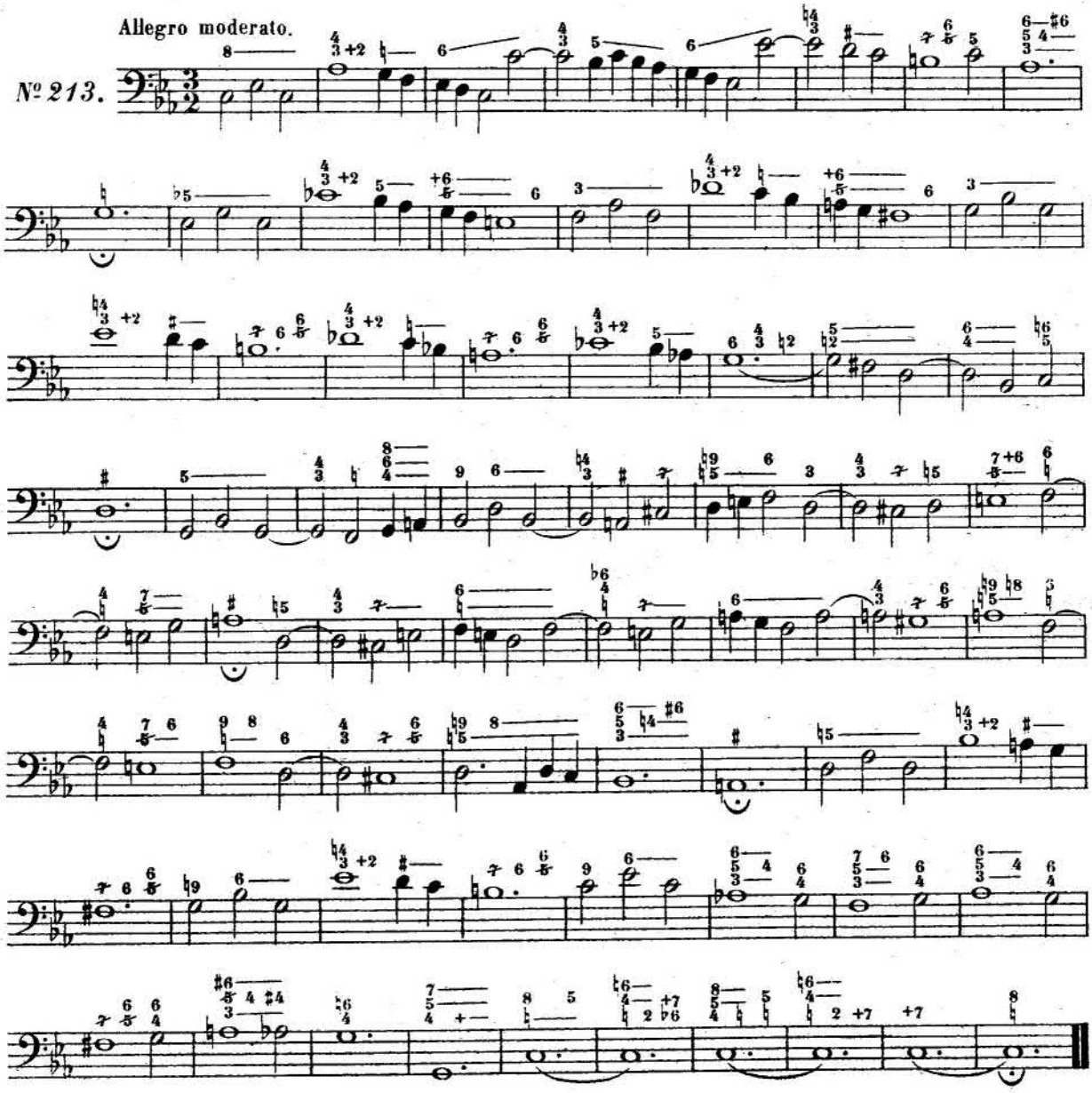
Nº 211.

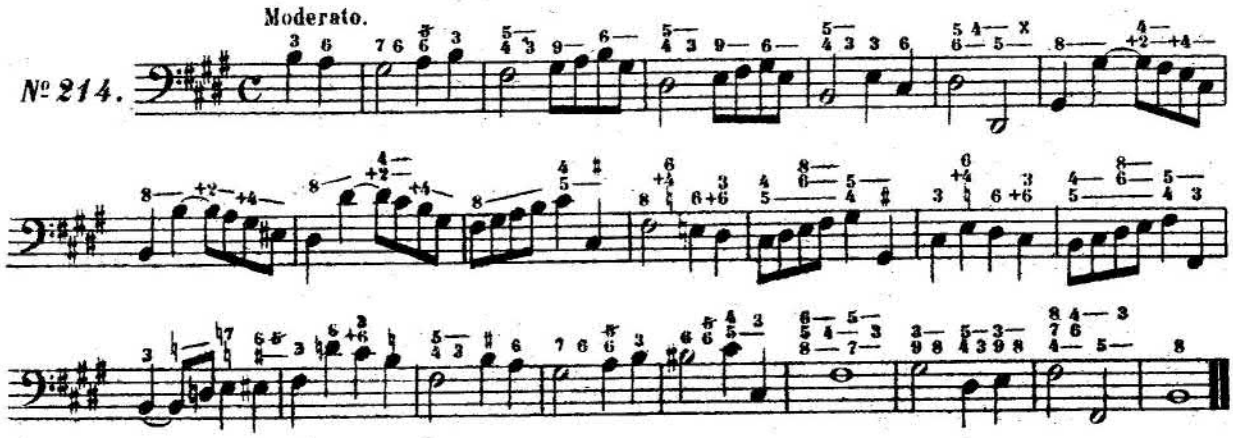
Allegro moderato.

Nº 212.

LEÇONS

en basses chiffrées sur l'ensemble du Cours.





Moderato

Nº 215.

Moderato.

Nº 216.

Andante.

Nº 217.

(*) Sur ces tenues les *accords* surmontés d'une *liaison* sont compris dans *un même temps;* les *autres* ont *chacun* la valeur d'un *temps entier.*

Allegretto quasi Andantino.

Nº 218.

Larghetto.

Nº 219.

Allegro moderato

Nº 220.

Molto moderato.

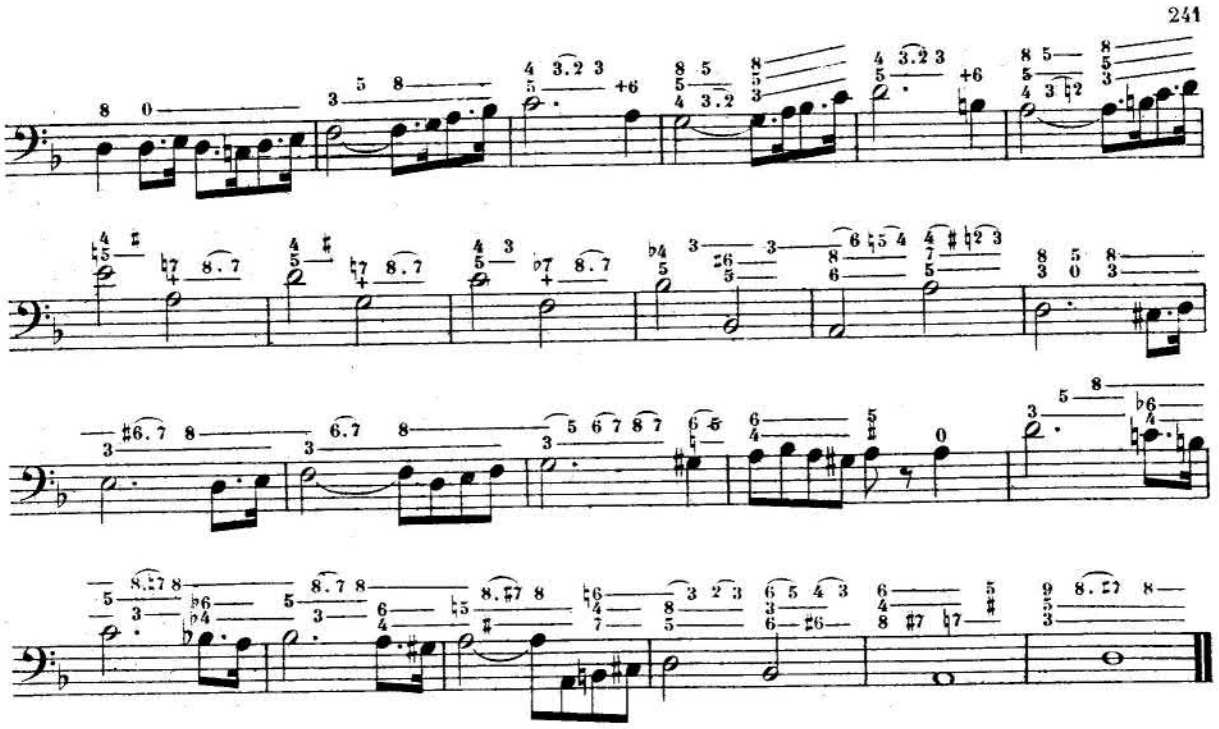
Nº 221.

Moderato.

Nº 222.

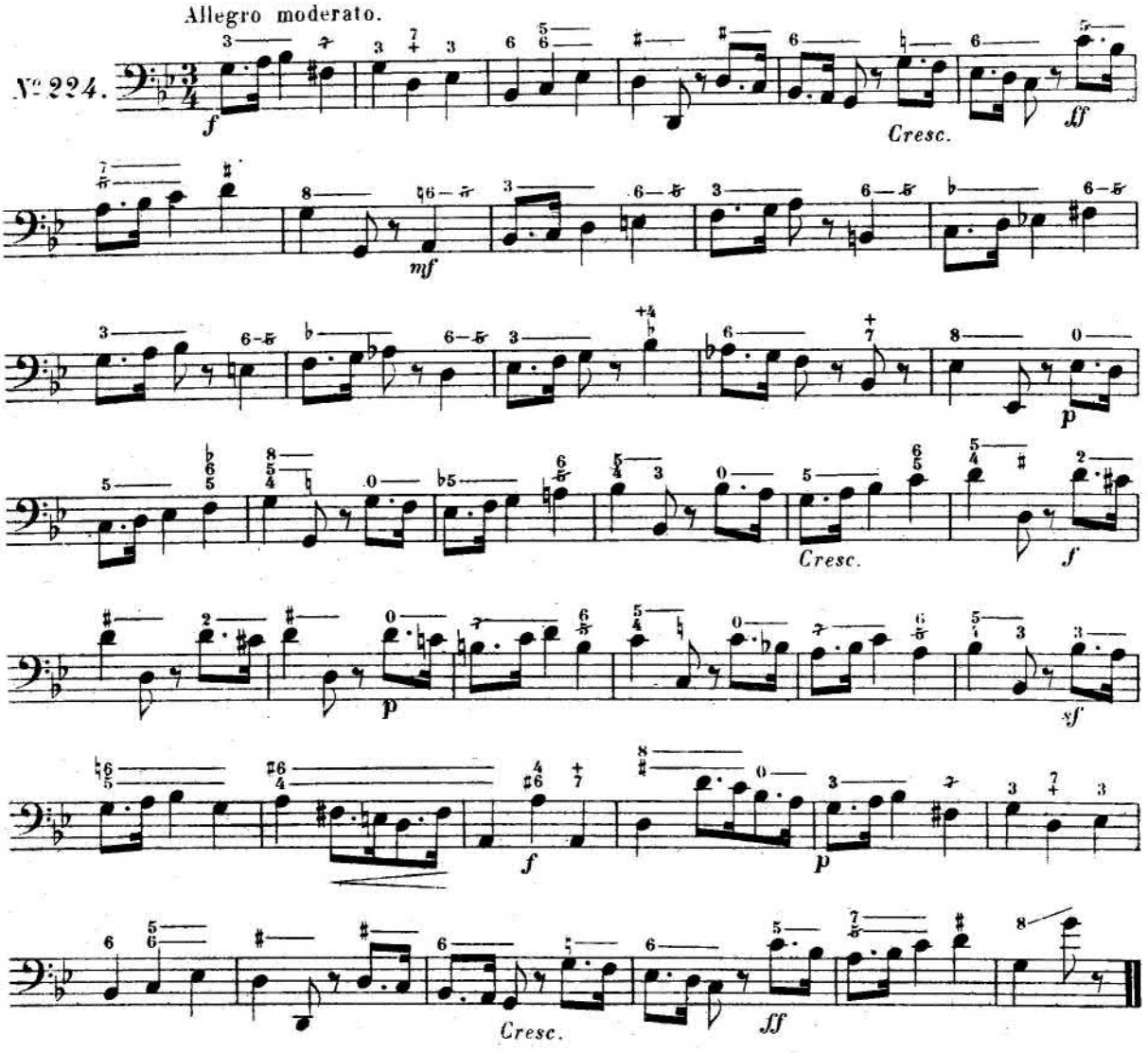
Allegro moderato.

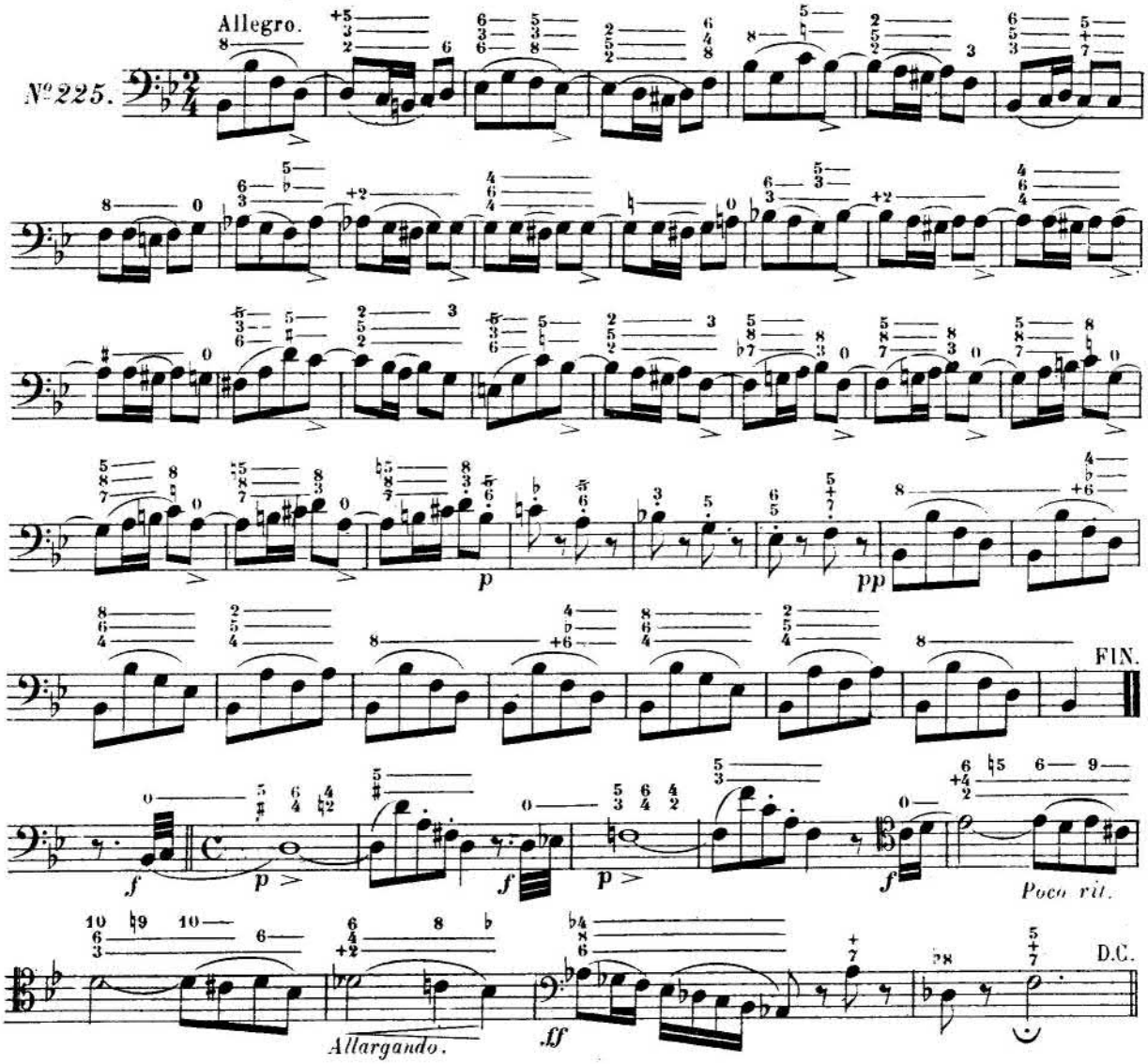
Nº 223.



Allegro moderato.

№ 224.

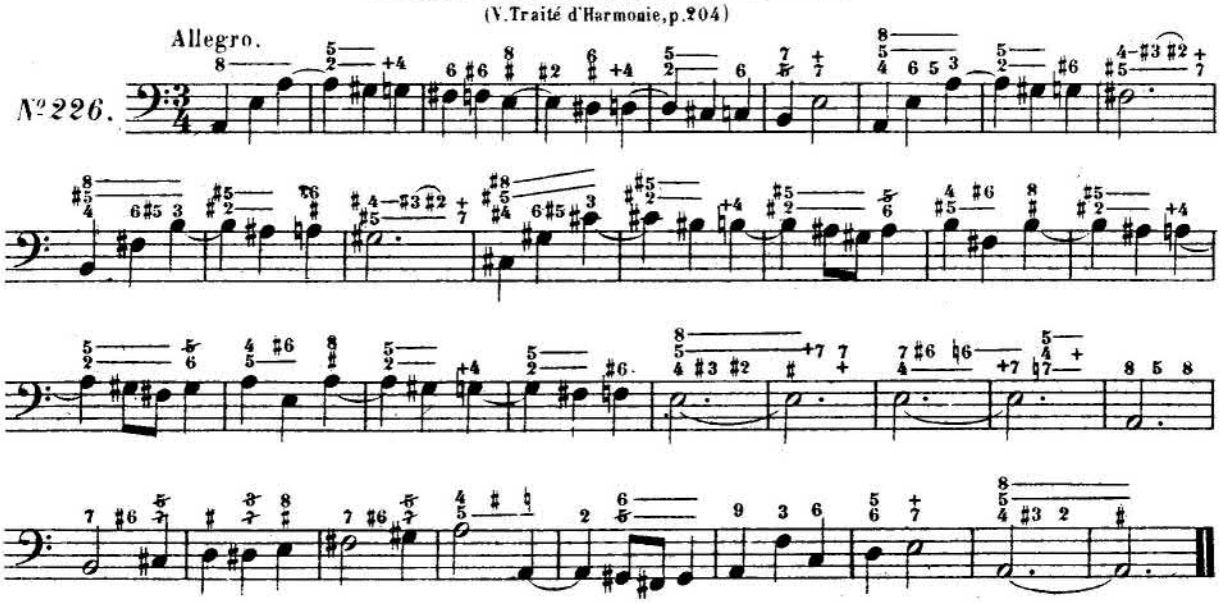




LEÇONS

contenant des contrepoints renversables.

(V. Traité d'Harmonie, p. 204)



Moderato.

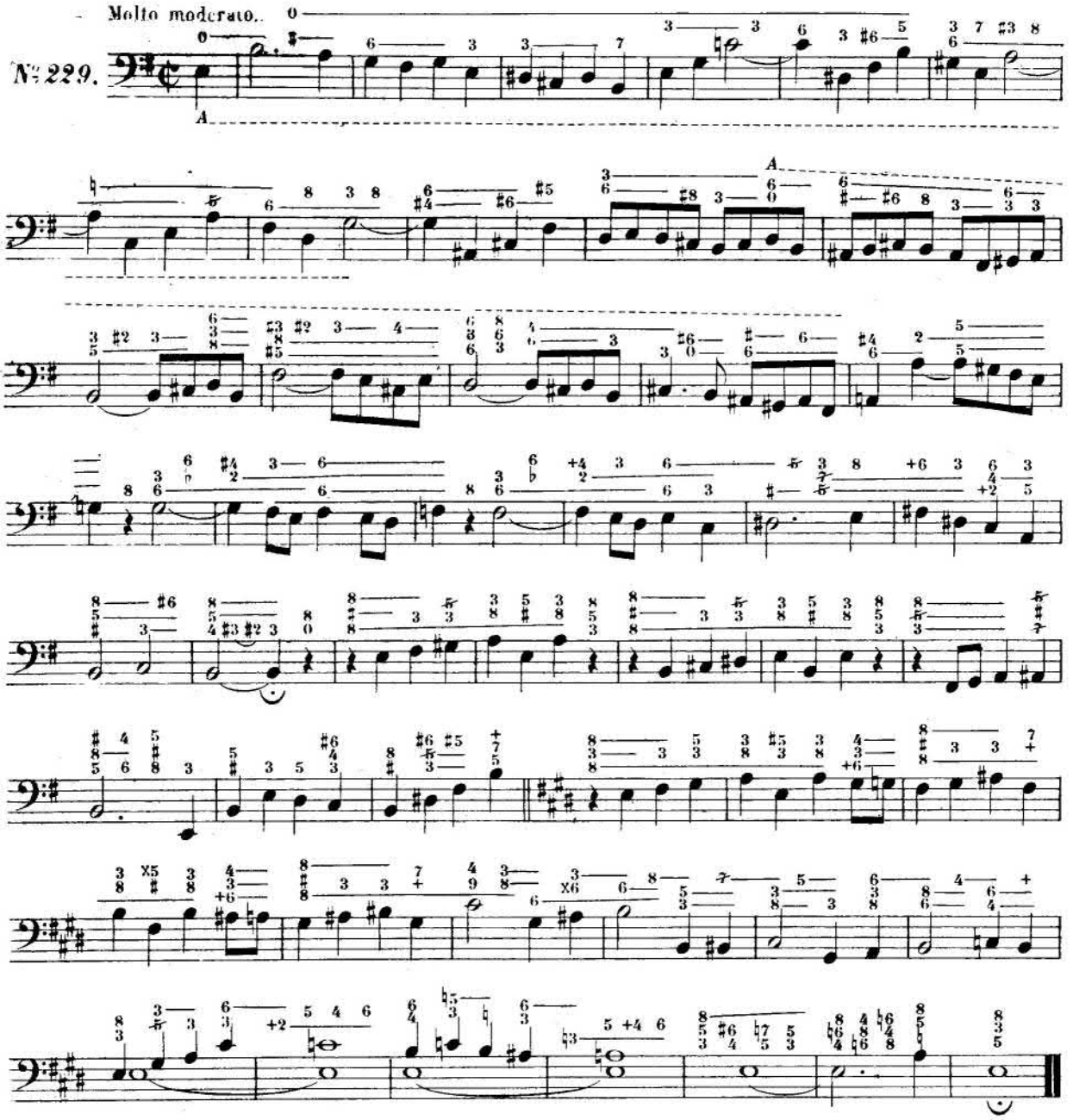
Nº 227.

Allegretto.

Nº 228.

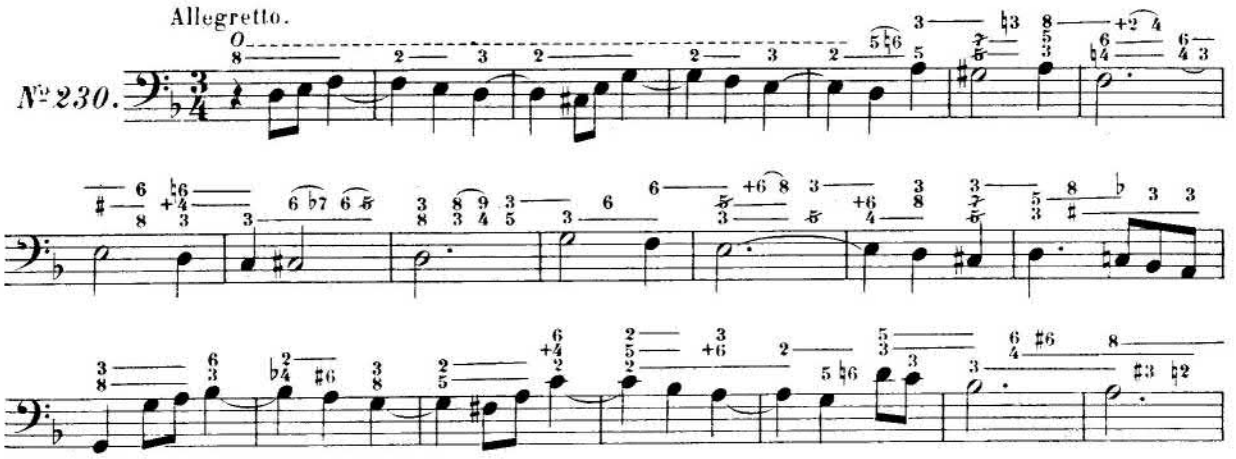
Molto moderato.

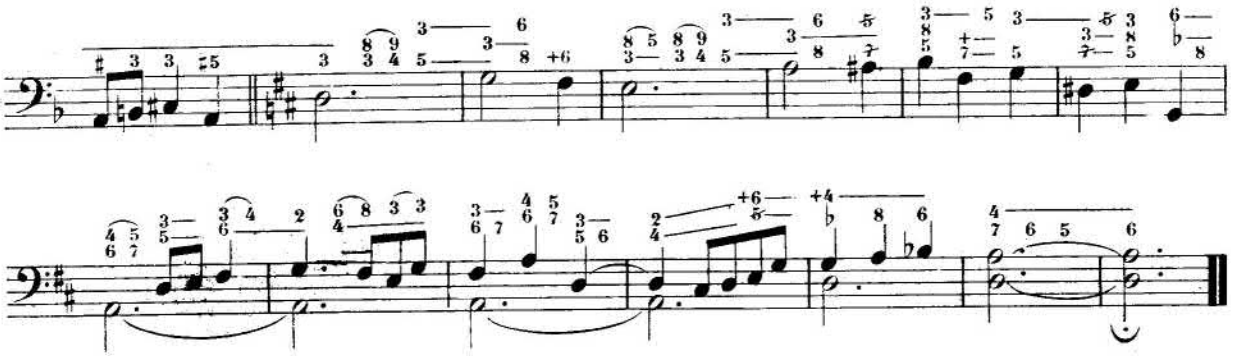
№ 229.



Allegretto.

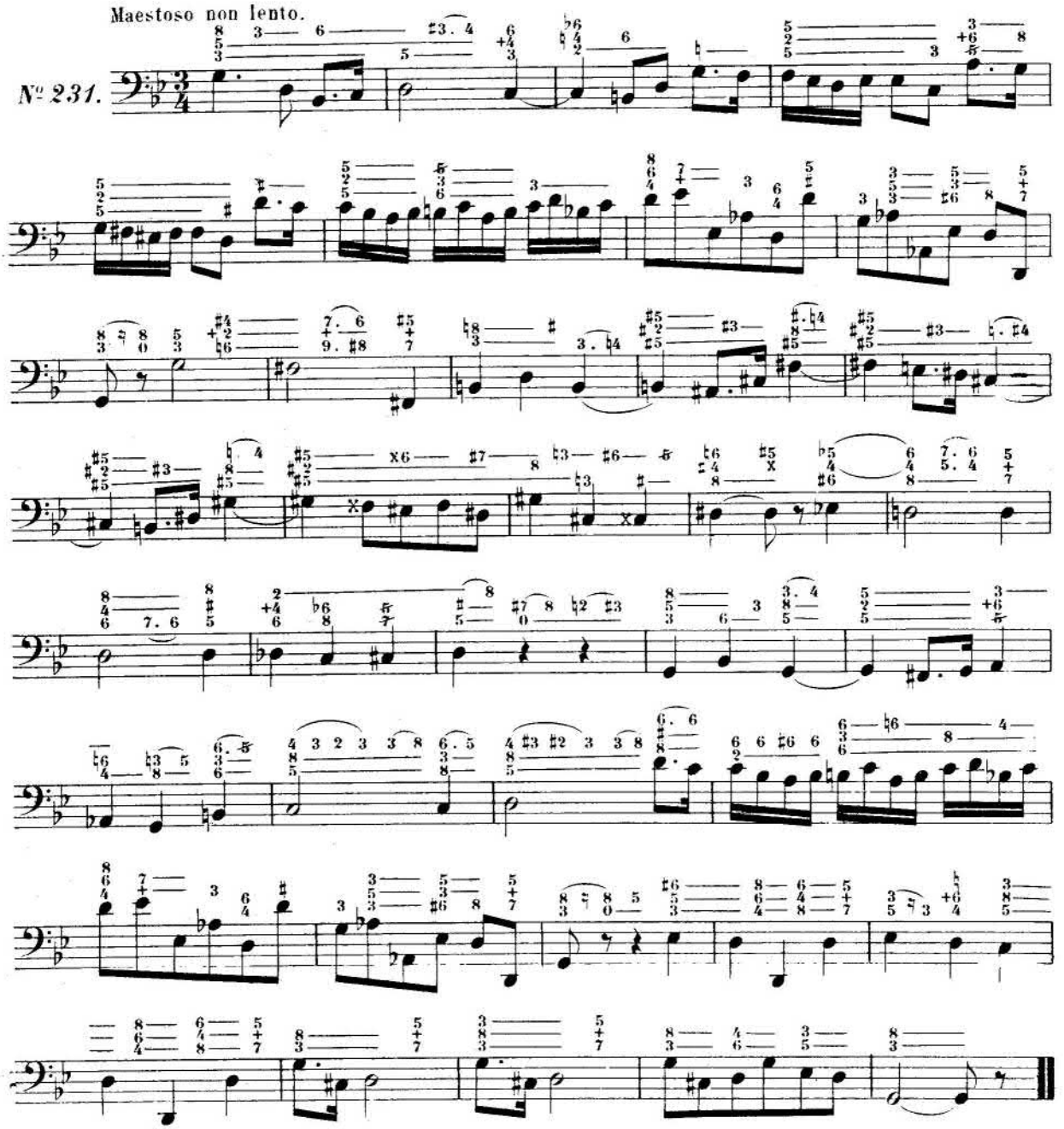
№ 230.





Maestoso non lento.

Nº 231.



FIN de la TROISIÈME PARTIE

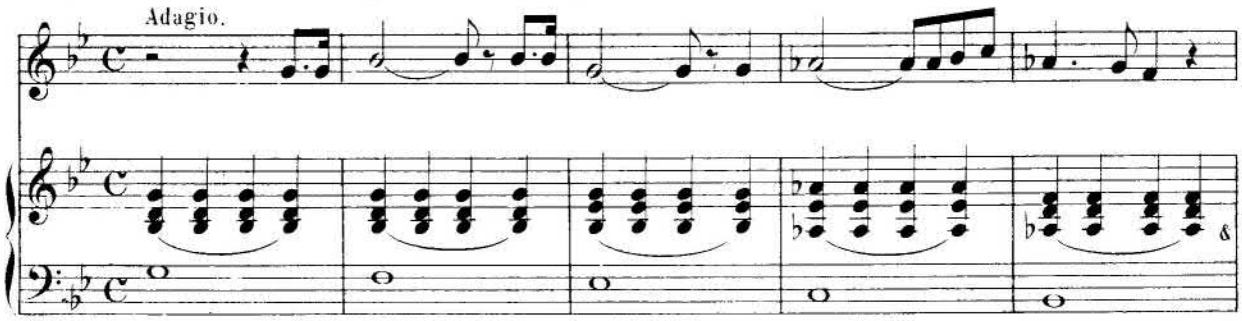
QUATRIÈME PARTIE

DU CHANT DONNÉ
ou de la Mélodie à Accompagner au Piano

§ 103.— Il y a bien des manières d'accompagner une mélodie. On peut le faire: 1º en *accords plaqués* (liés ou détachés;) 2º en *accords brisés* (batteries ou arpèges;) 3º en frappant la *basse au temps fort* et les *notes supérieures* au *temps faible;* 4º avec des *dessins quelconques* pour la main droite ou pour la main gauche; etc, etc.—L'important, c'est de faire une *bonne harmonie* et de lui donner *une forme* qui convienne au *caractère du morceau.*

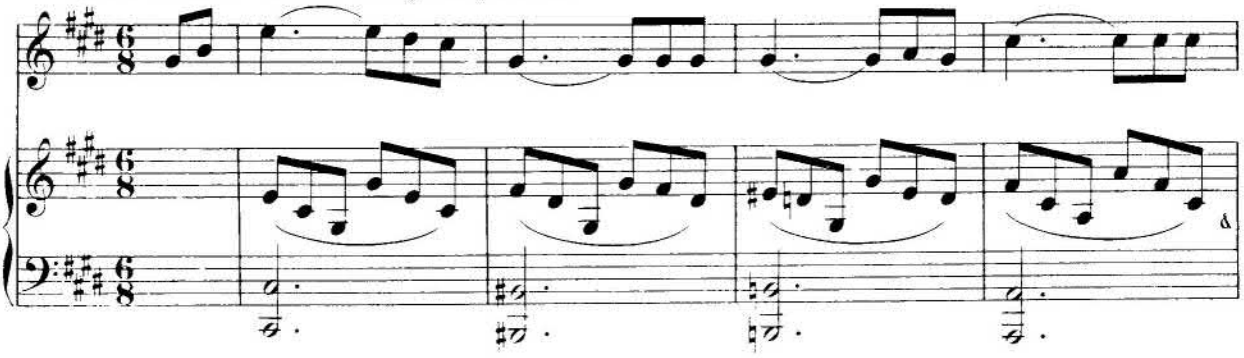
ACCORDS PLAQUÉS

(GOUNOD — *Le chant d'Euryclée* — Chœurs d'Ulysse)



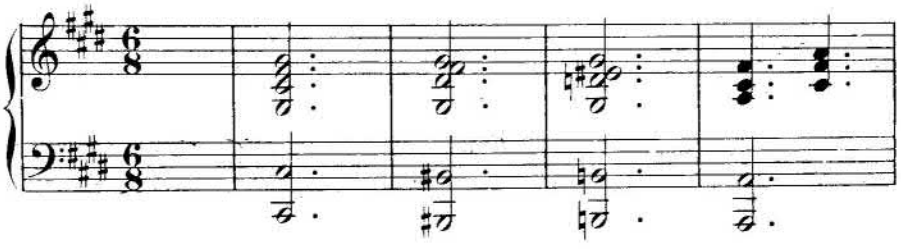
ACCORDS BRISÉS

(ÉMILE DURAND — *Comme à Vingt ans,* Mélodie)



N. B.— Pour qu'une suite d'*accords brisés* soit bonne, il faut qu'elle puisse être constituée à l'*état plaqué,* de telle manière que, en y conservant aux diverses notes *leur même position respective,* il n'en résulte *aucune faute de réalisation.* Une *harmonie brisée* est toujours correcte lorsqu'elle remplit cette condition.

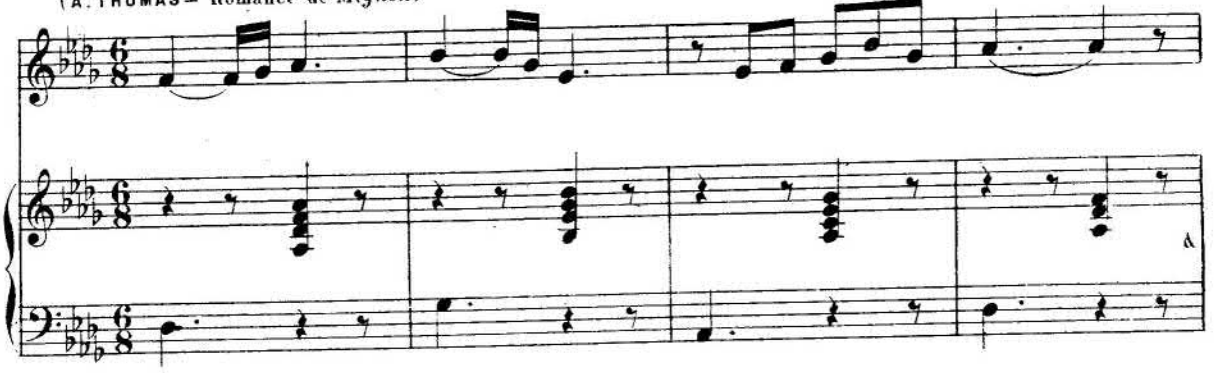
ACCORDS PRÉCÉDENTS CONSTITUÉS A L'ÉTAT PLAQUÉ



BASSE FRAPPÉE AU TEMPS FORT

Notes supérieures de l'Accord au *temps faible.*

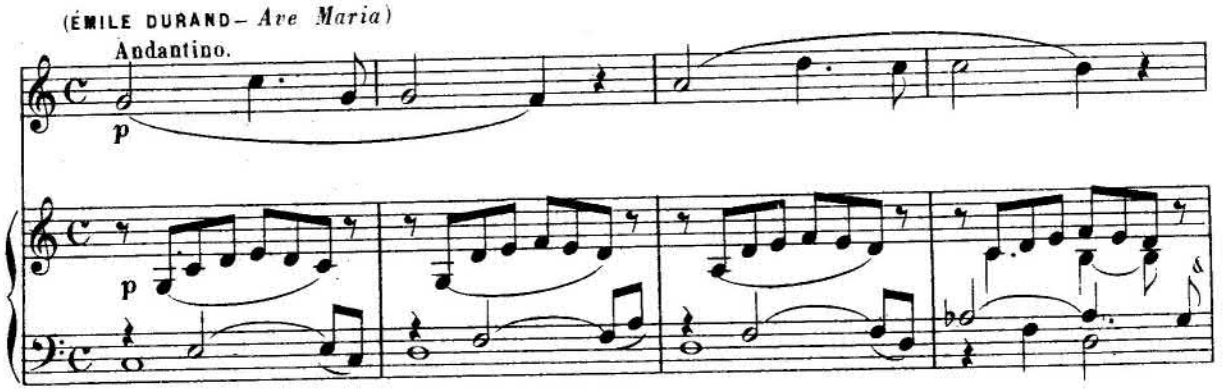
(A. THOMAS – Romance de *Mignon*)



DESSINS D'ACCOMPAGNEMENT

à la main droite et à la main gauche.

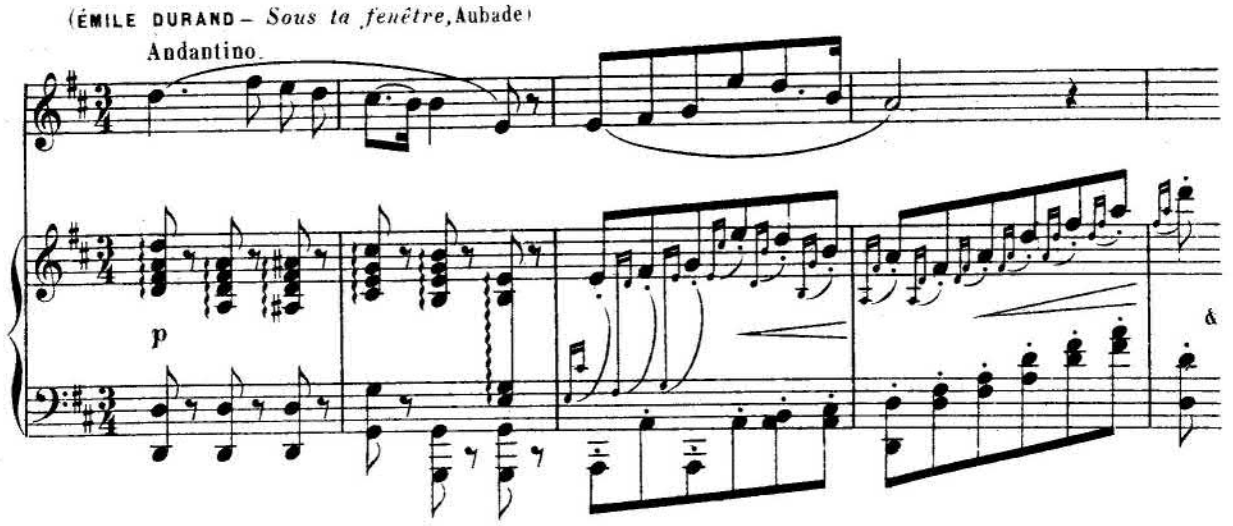
(ÉMILE DURAND – *Ave Maria*)



§ **104.** - Les *rapports harmoniques* doivent être *corrects* entre les diverses parties de l'accompagnement; c'est-à-dire qu'on doit y éviter des fautes telles que: *quintes* ou *octaves consécutives, fausses relations,* etc. etc.

§ **105.** – Cependant, on y admet les *suites d'octaves* destinées à *renforcer* une partie qu'on veut mettre en *relief.*

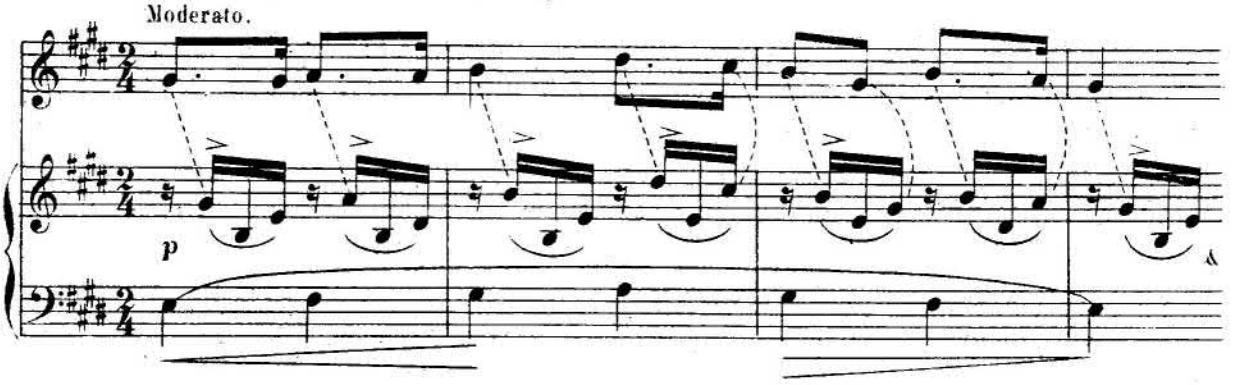
(ÉMILE DURAND – *Sous ta fenêtre,* Aubade)



§ **106.**— Quant aux *octaves consécutives* qui peuvent se rencontrer entre la *mélodie* et l'*une des parties d'accompagnement*, elles ne sont à éviter qu'avec la basse.

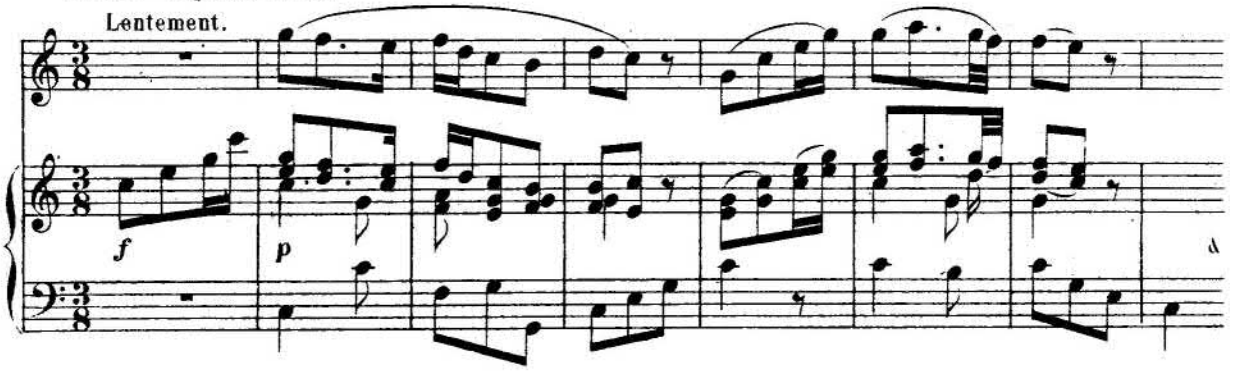
§ **107.**— Il arrive même fort souvent que la *partie supérieure* de l'accompagnement ne fait que *doubler* les *notes principales* de la mélodie, dont elle suit tous les contours.

(ÉMILE DURAND — *Promenade en Juin*, Mélodie)



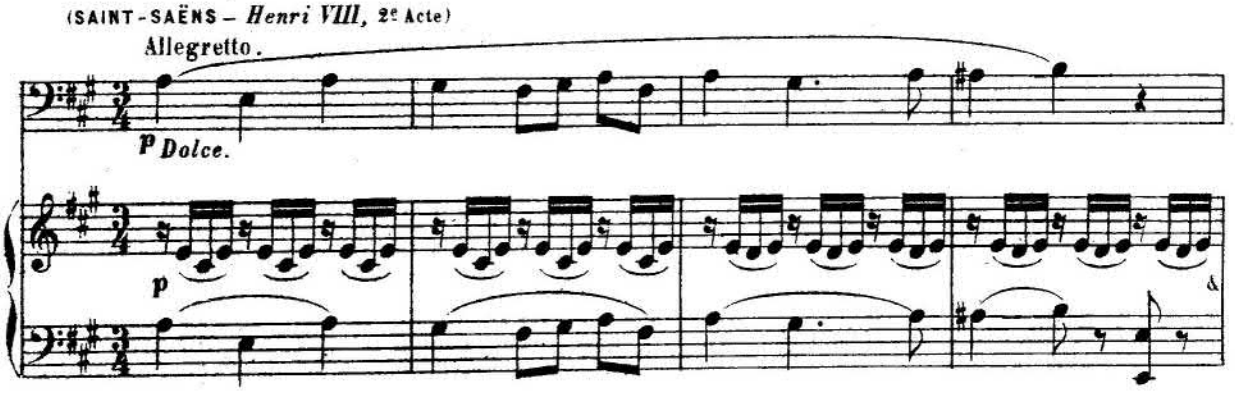
§ **108.**— Les anciens auteurs tels que *Rameau, Glück, Grétry*, etc. *doublaient* presque toujours le *chant* par la *partie supérieure* de l'accompagnement.

(GLÜCK — *Orphée*, 1er Acte)



§ **109.**— Il arrive quelquefois qu'un *chant* est accompagné à l'*unisson* par la *main gauche*, la mélodie servant de *basse* à l'harmonie.

(SAINT-SAËNS — *Henri VIII*, 2e Acte)



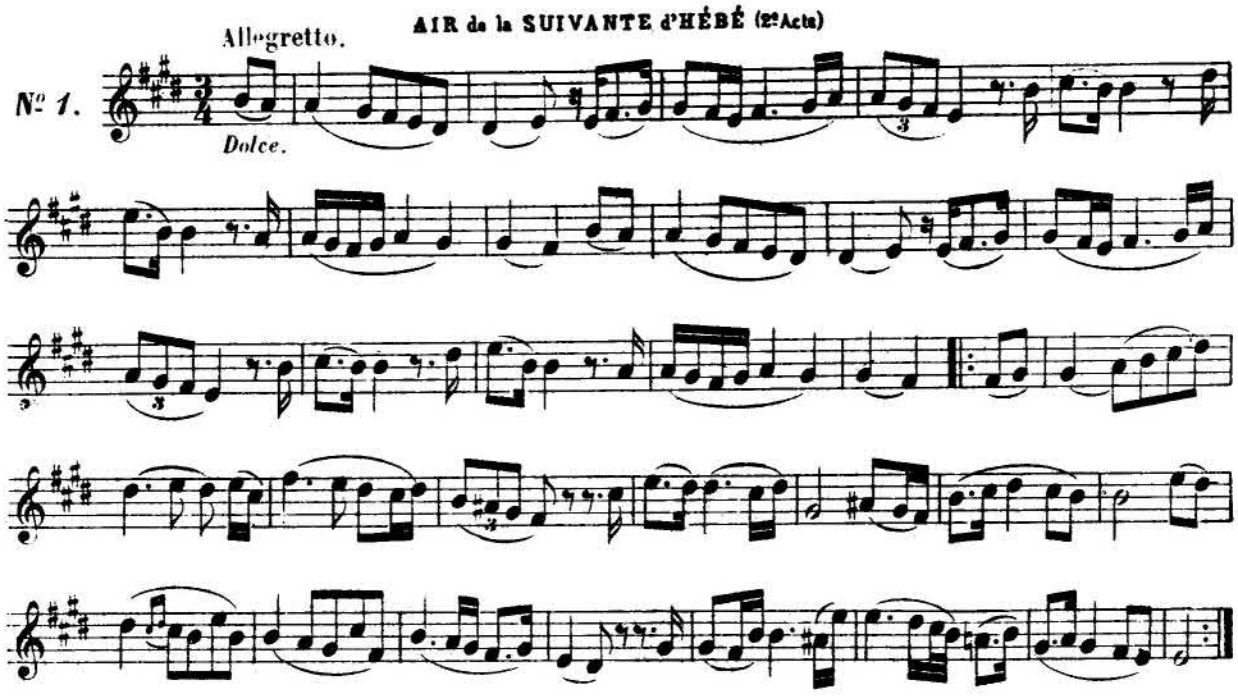
Ce n'est qu'en s'exerçant beaucoup qu'on arrive à *accompagner* convenablement, à *première vue*, une mélodie qui ne soit pas par trop *simple* ou par trop *banale*.

On fera donc bien de chercher de *bons accompagnements*, non seulement pour les quelques chants que nous donnons ci-après, mais encore pour d'autres chants qu'on pourra trouver soi-même dans les ouvrages des bons compositeurs de toutes les époques.

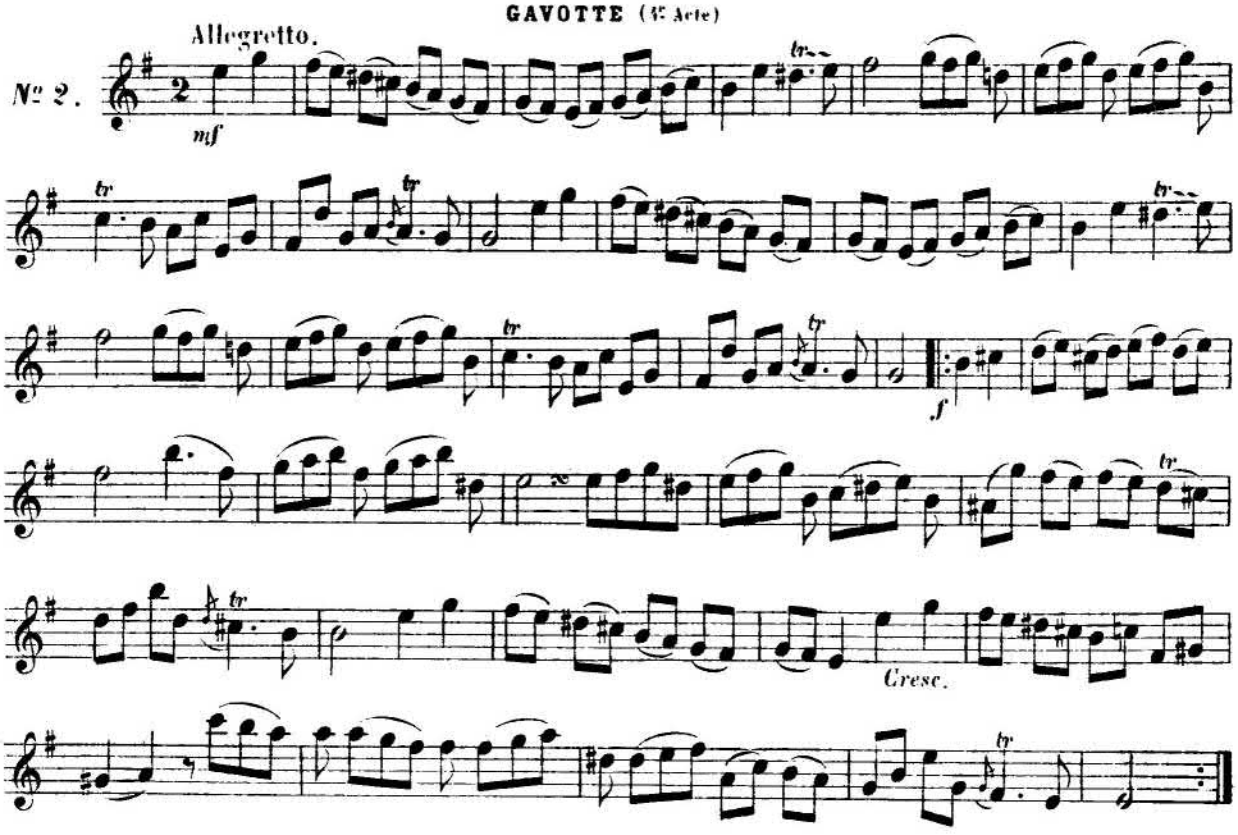
CHANTS ou MÉLODIES
qu'on devra Accompagner au Piano ou à l'Orgue

J. Ph. RAMEAU —*CASTOR ET POLLUX* (1737)

AIR de la SUIVANTE d'HÉBÉ (2e Acte)



GAVOTTE (3e Acte)

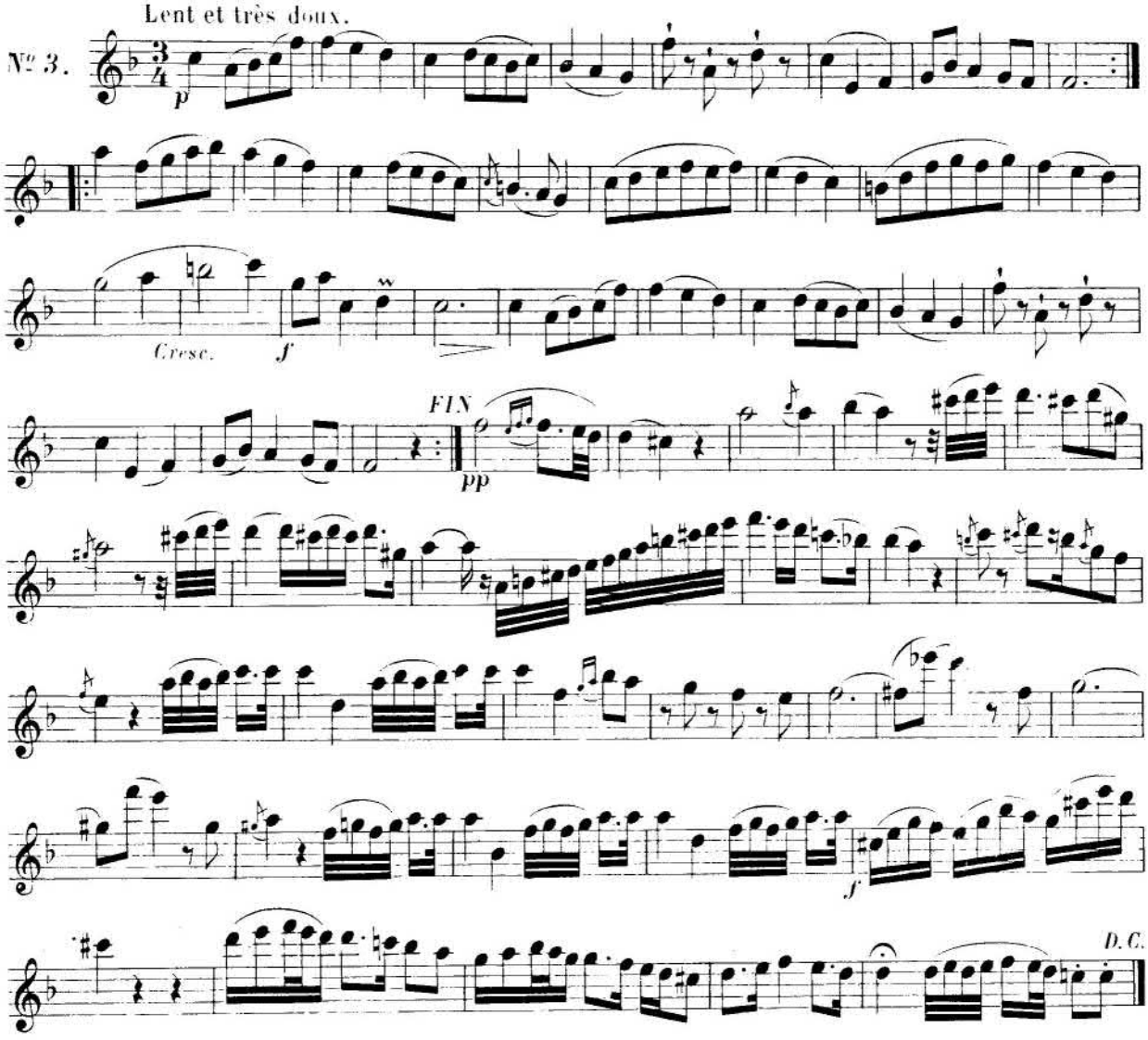


C. W. GLÜCK.—*ORPHÉE ET EURIDICE* (1762)

MORCEAUX SYMPHONIQUES (2e Acte)

Lent et très doux.

N° 3.

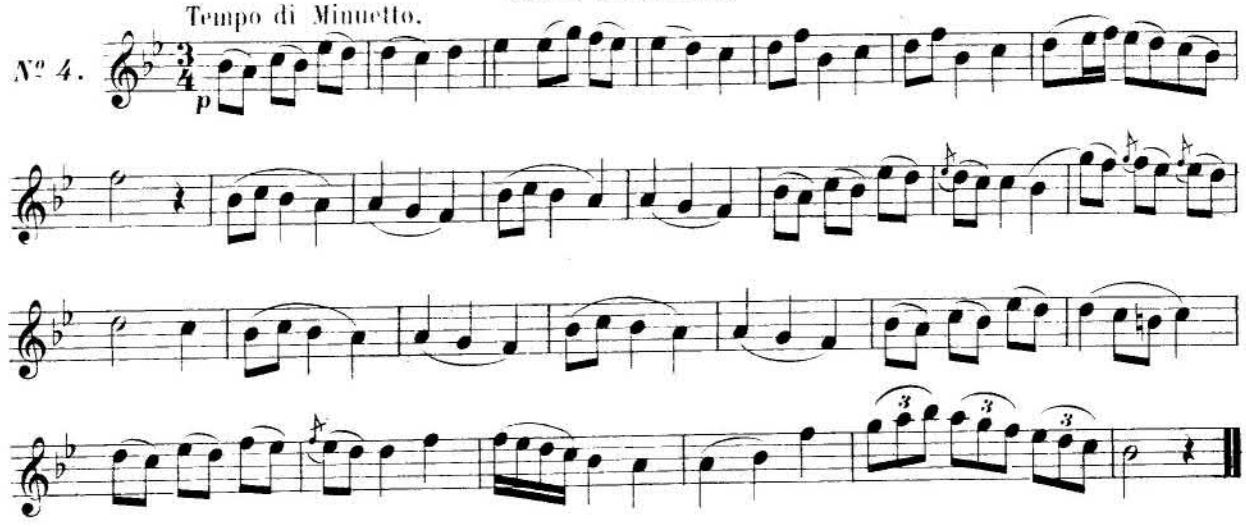


A. GRÉTRY.—*LE TABLEAU PARLANT* (1769)

AIR de CASSANDRE

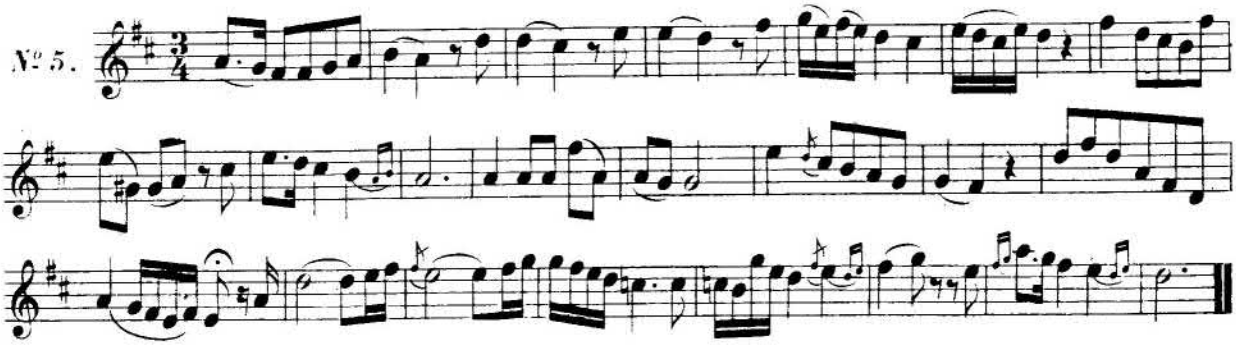
Tempo di Minuetto.

N° 4.



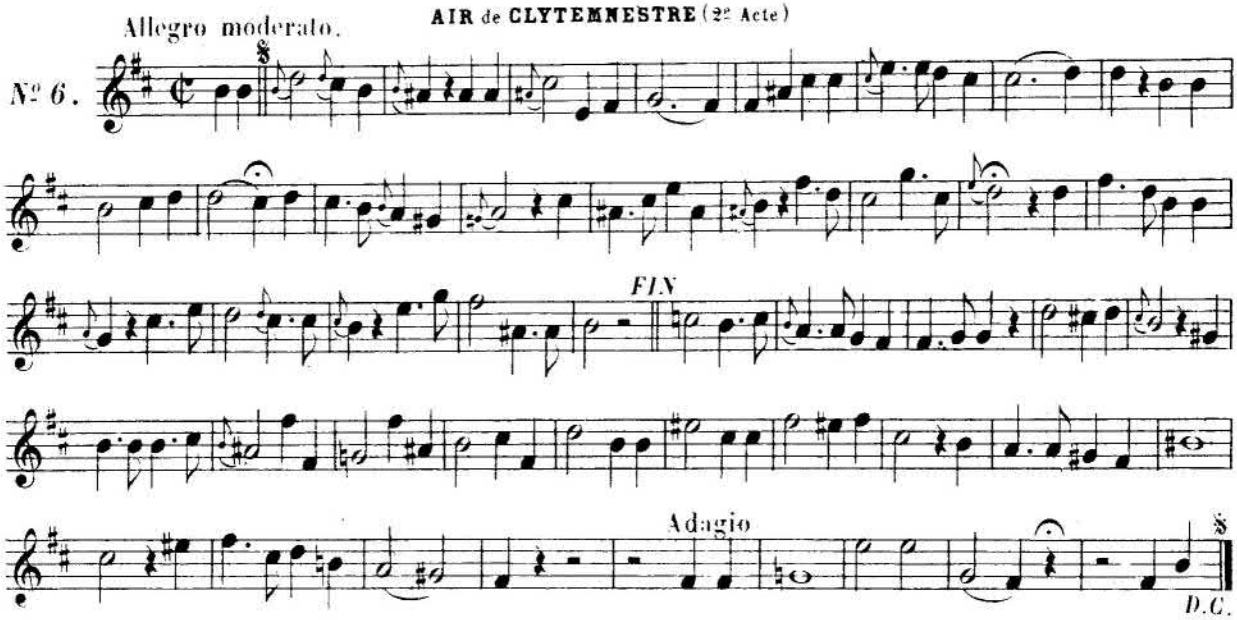
A. GRÉTRY.—*L'AMITIÉ A L'ÉPREUVE* (1771)

ROMANCE de CORALI (2e Acte)



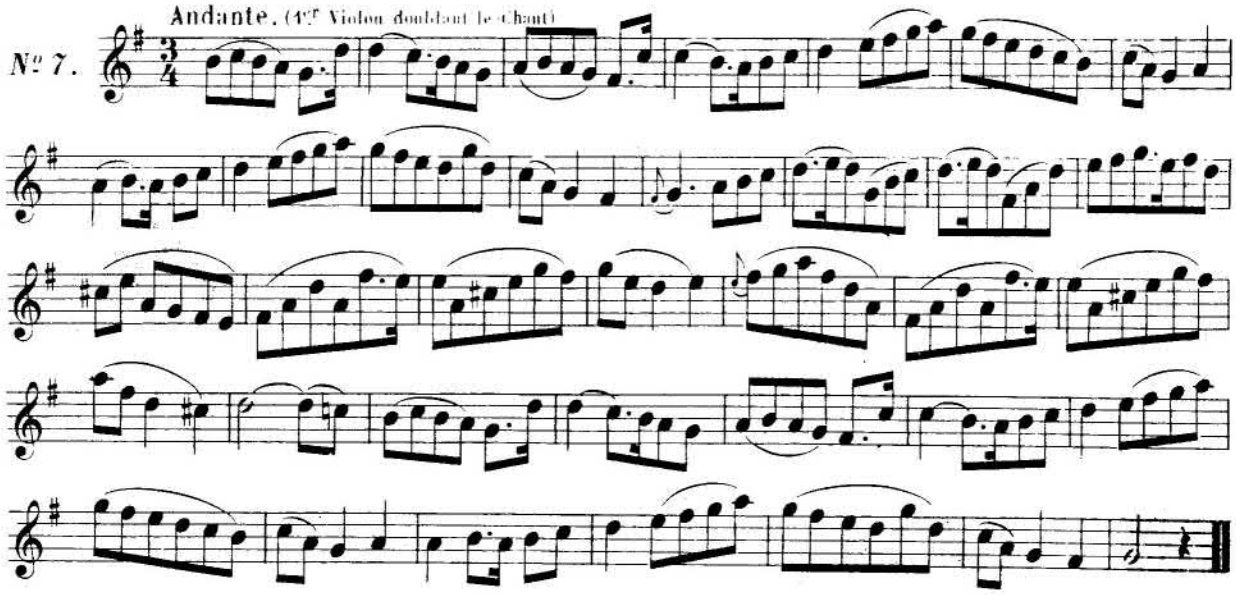
C. W. GLÜCK.—*IPHIGÉNIE EN AULIDE* (1774)

AIR de CLYTEMNESTRE (2e Acte)



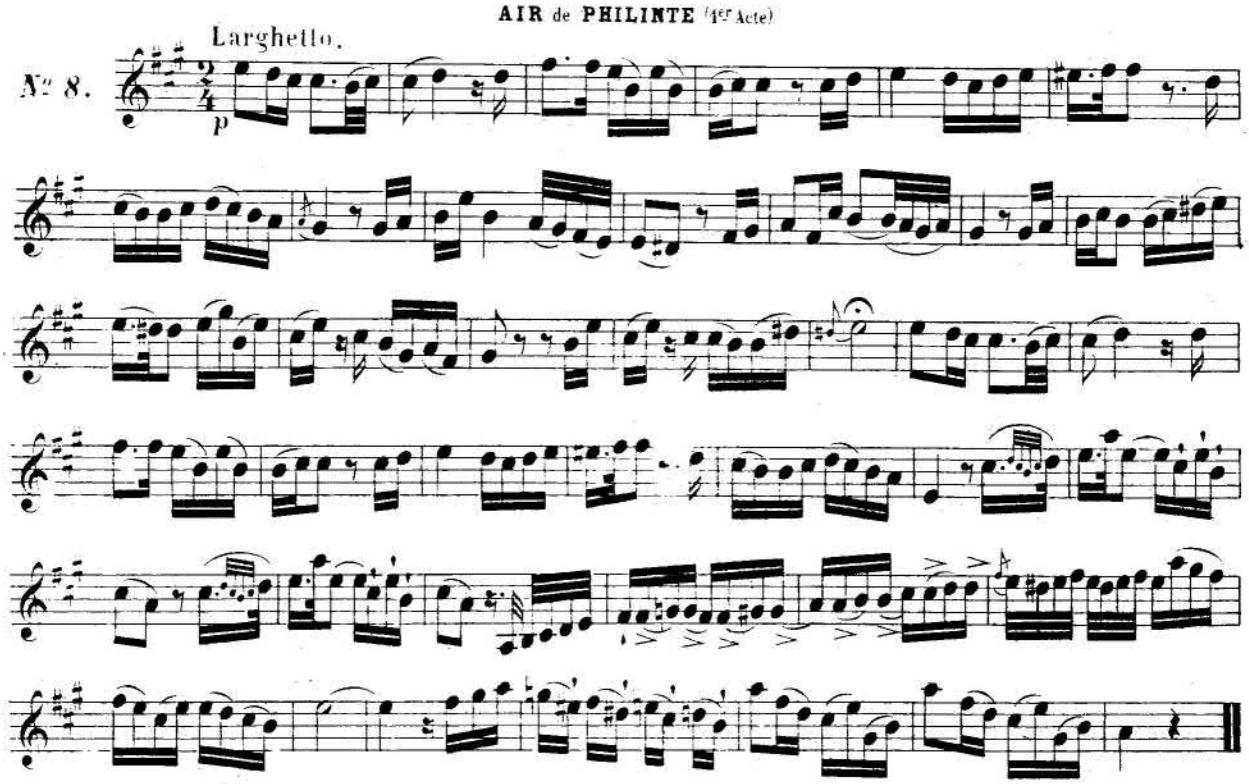
C. W. GLÜCK.—*ARMIDE* (1777)

AIR de la NAÏADE (2e Acte)



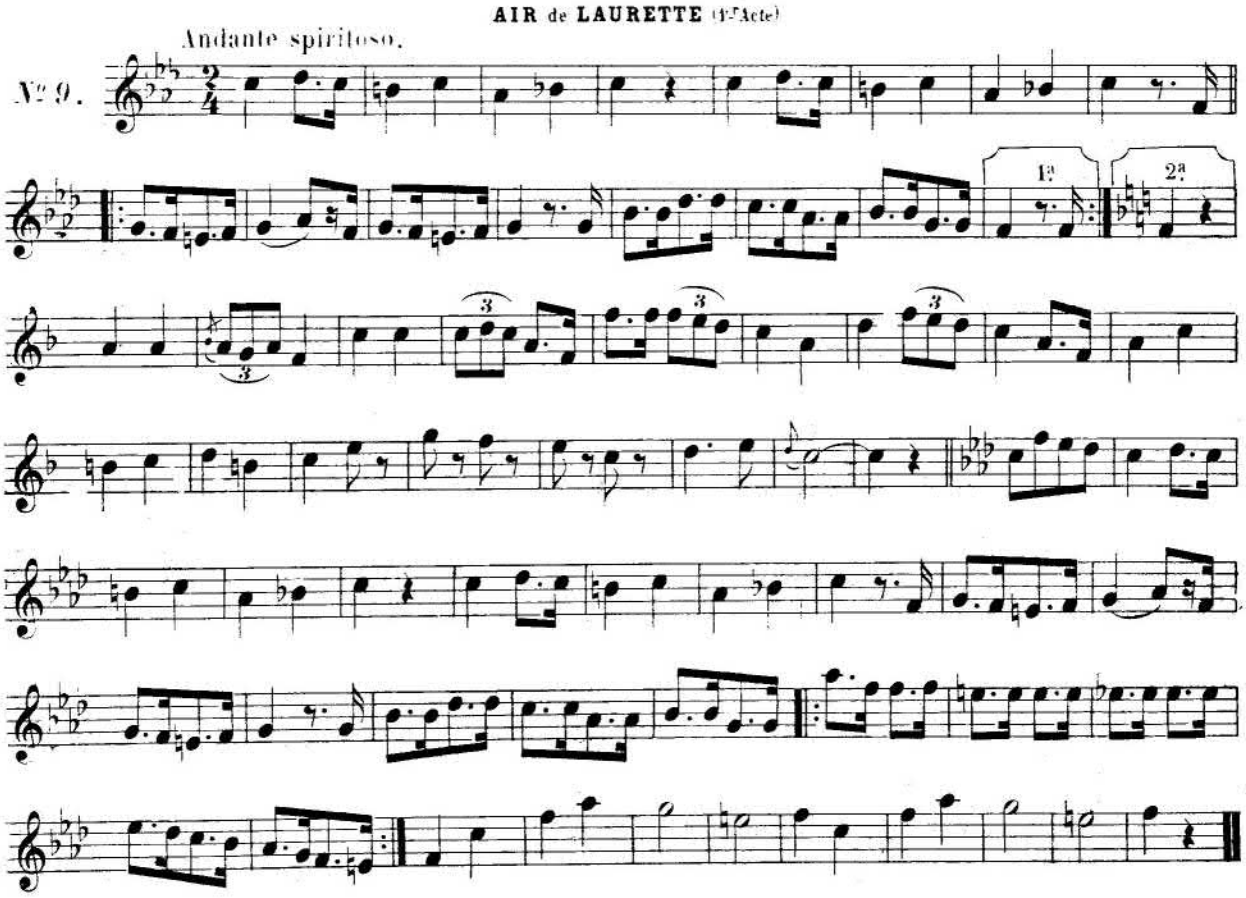
A. GRÉTRY.—*LES ÉVÈNEMENTS IMPRÉVUS* (1779)

AIR de PHILINTE (1er Acte)



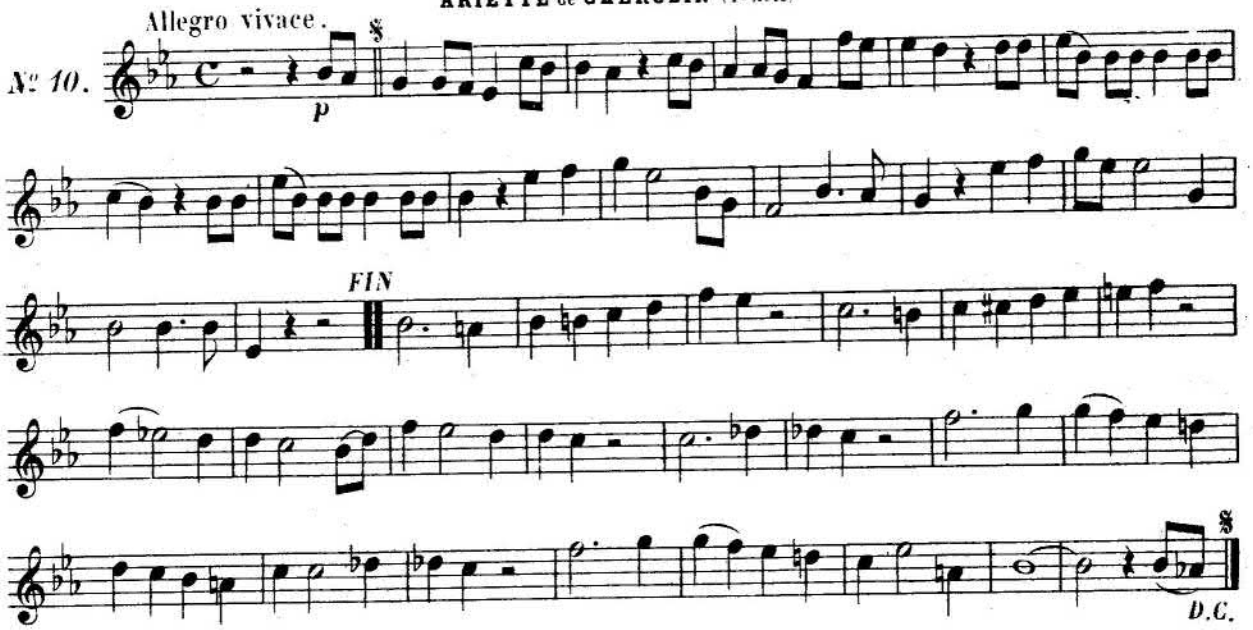
A. GRÉTRY.—*RICHARD CŒUR DE LION* (1785)

AIR de LAURETTE (1er Acte)



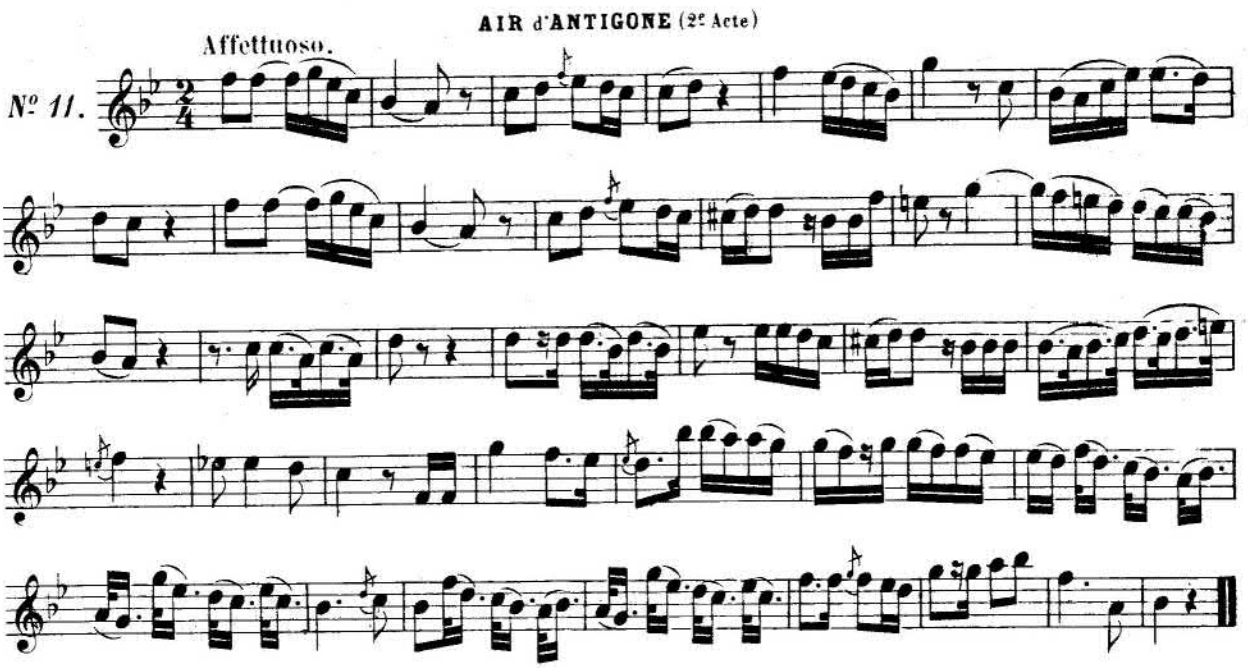
W. A. MOZART.—*LES NOCES DE FIGARO* (1786)

ARIETTE de CHÉRUBIN (1er Acte)



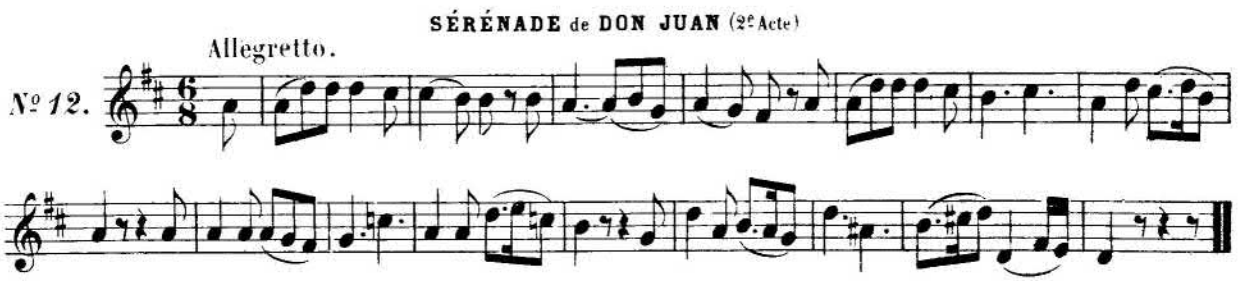
A. M. G. SACCHINI.—*OEDIPE A COLONNE* (1787)

AIR d'ANTIGONE (2e Acte)



W. A. MOZART.—*DON JUAN* (1787)

SÉRÉNADE de DON JUAN (2e Acte)

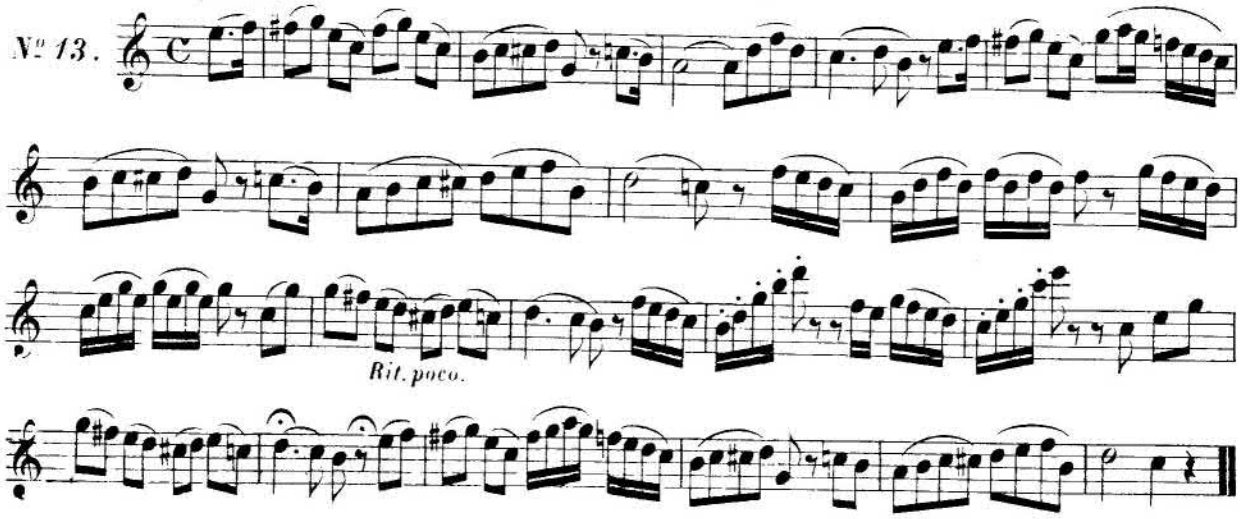


W. A. MOZART.—*LA FLÛTE ENCHANTÉE* (1791)

AIR de TAMINO (2e Acte)

Andante

Nº 13.

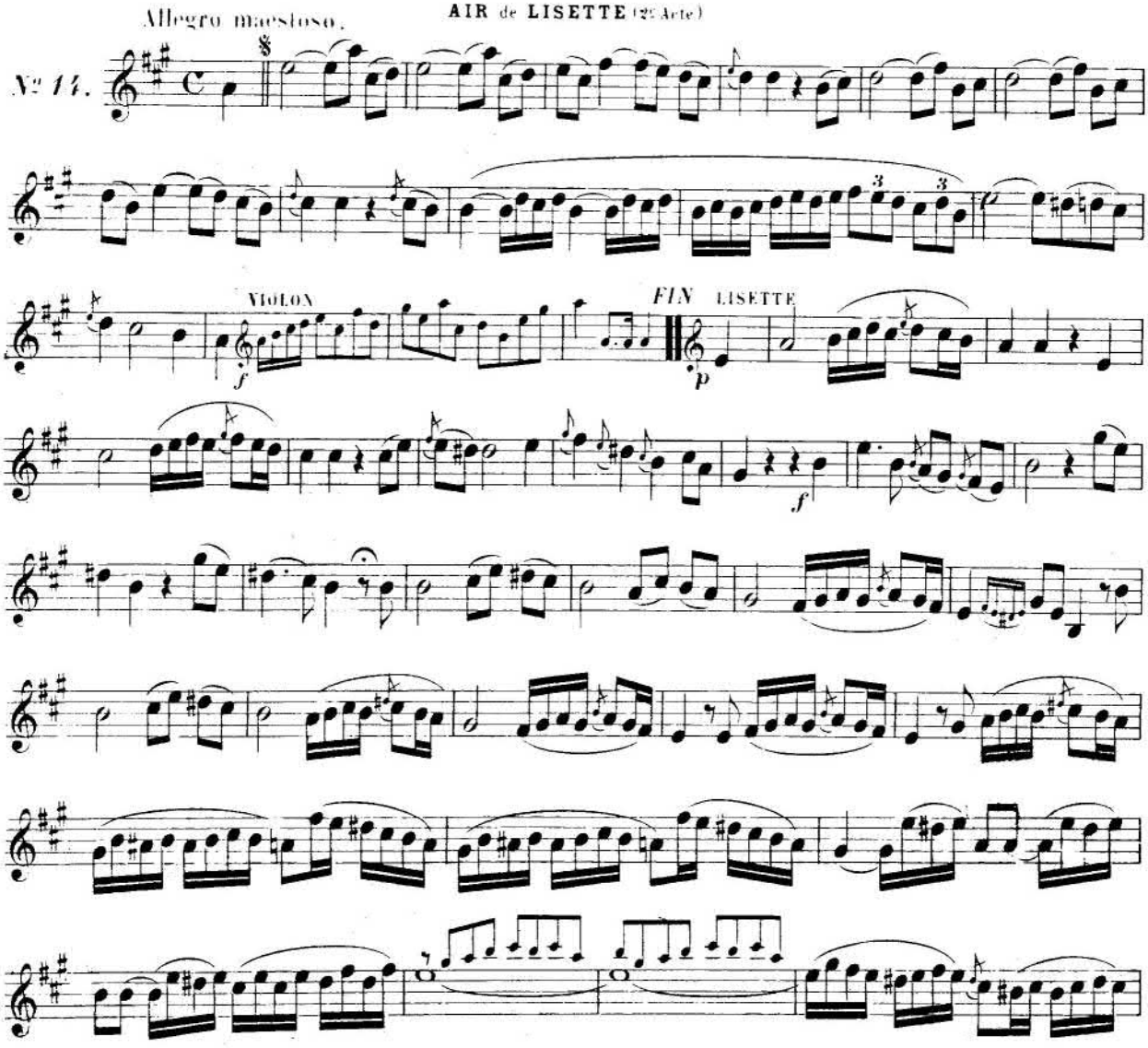


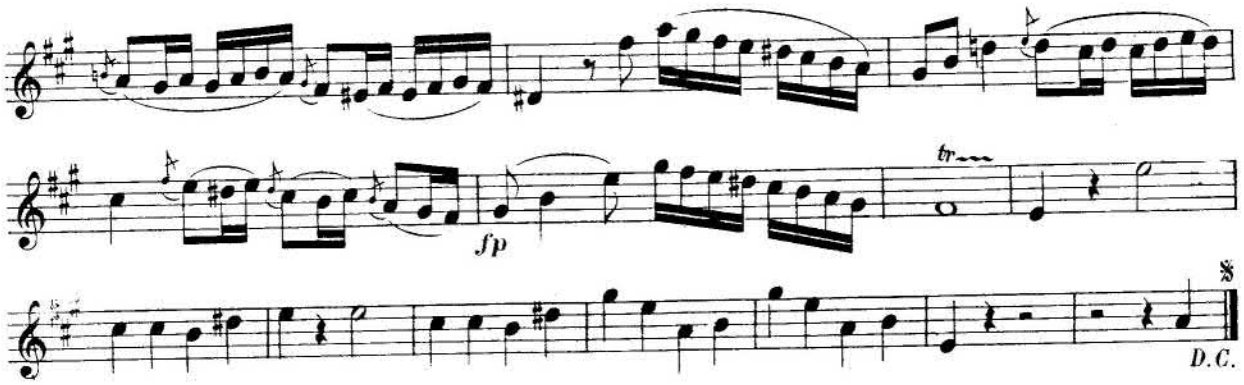
D. CIMAROSA.—*LE MARIAGE SECRET* (1792)

AIR de LISETTE (2e Acte)

Allegro maestoso.

Nº 14.



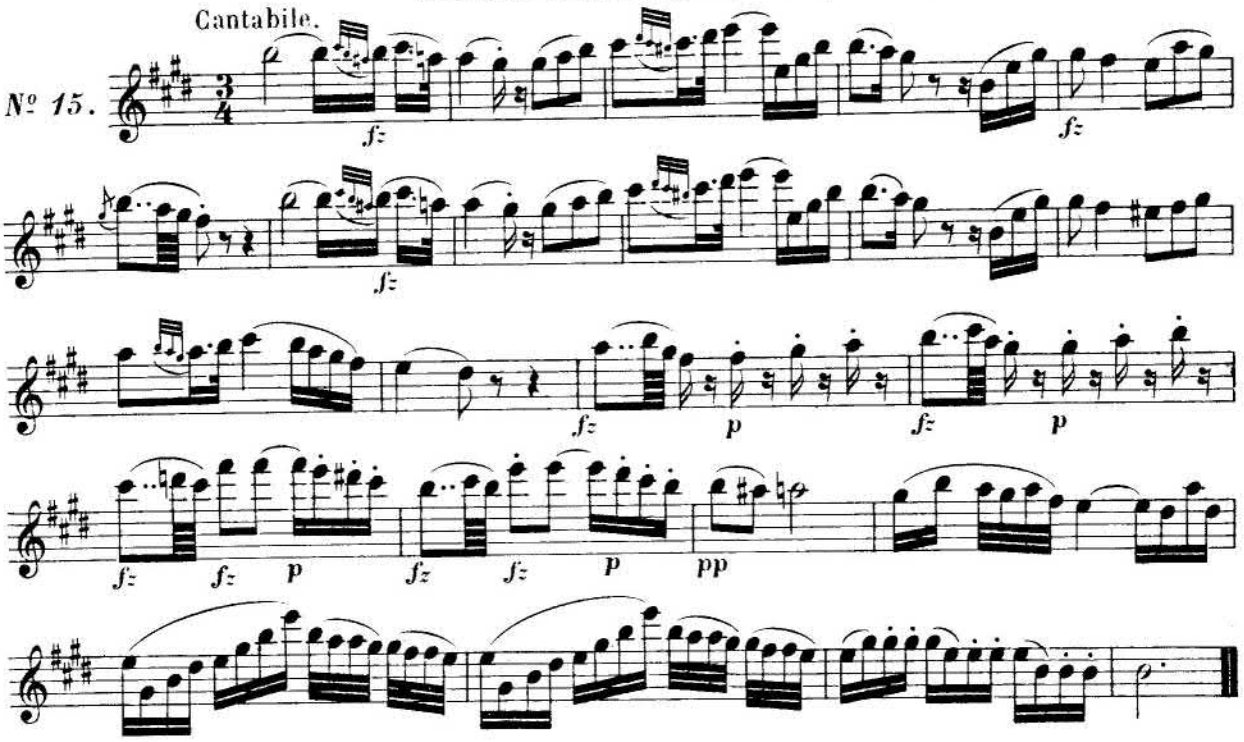


J. HAYDN. — *LA CRÉATION* (1798)

MORCEAU SYMPHONIQUE (3e Partie)

Cantabile.

Nº 15.

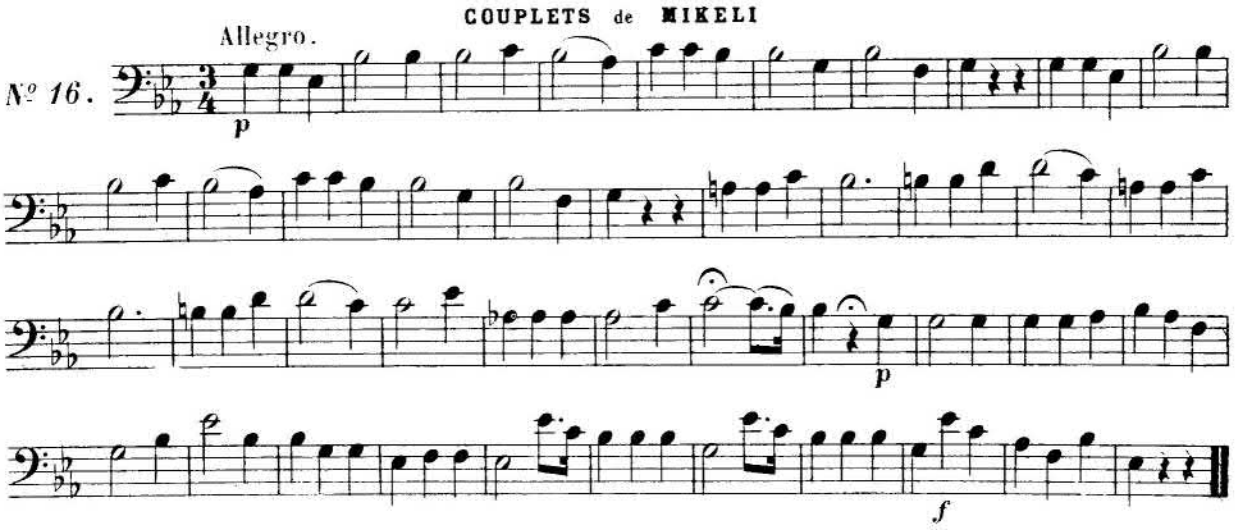


L. CHÉRUBINI. — *LES DEUX JOURNÉES* (1800)

COUPLETS de MIKELI

Allegro.

Nº 16.

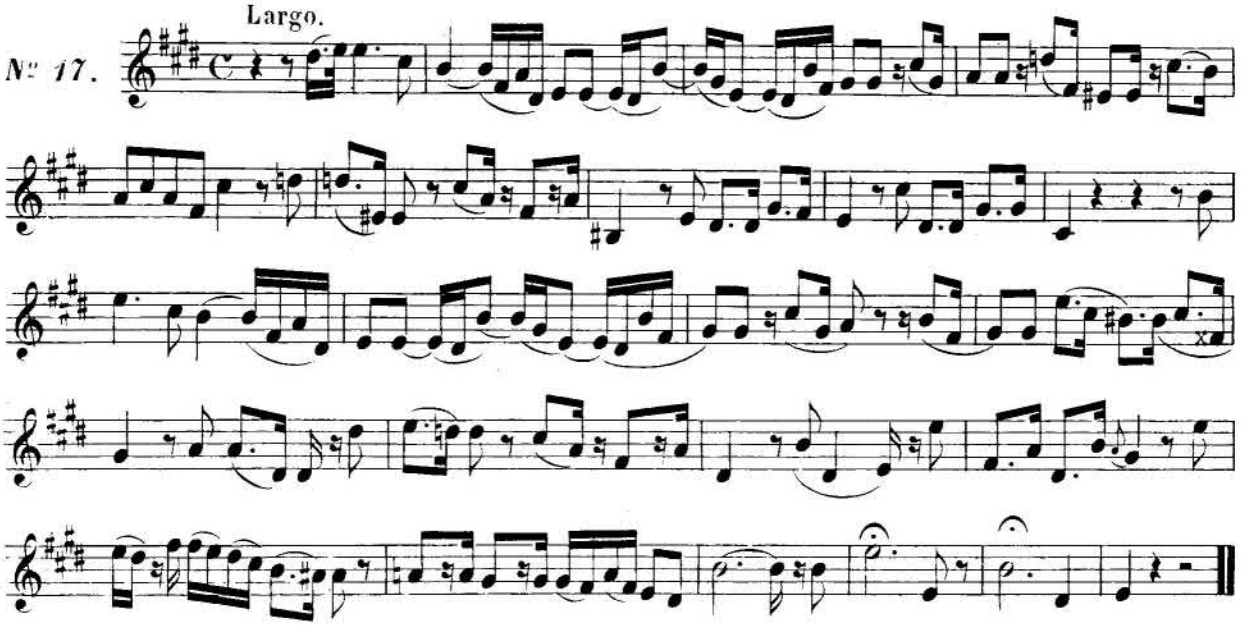


J. HAYDN.—*LES SAISONS* (1801)

CAVATINE de LUCAS (2e Partie)

Largo.

N° 17.

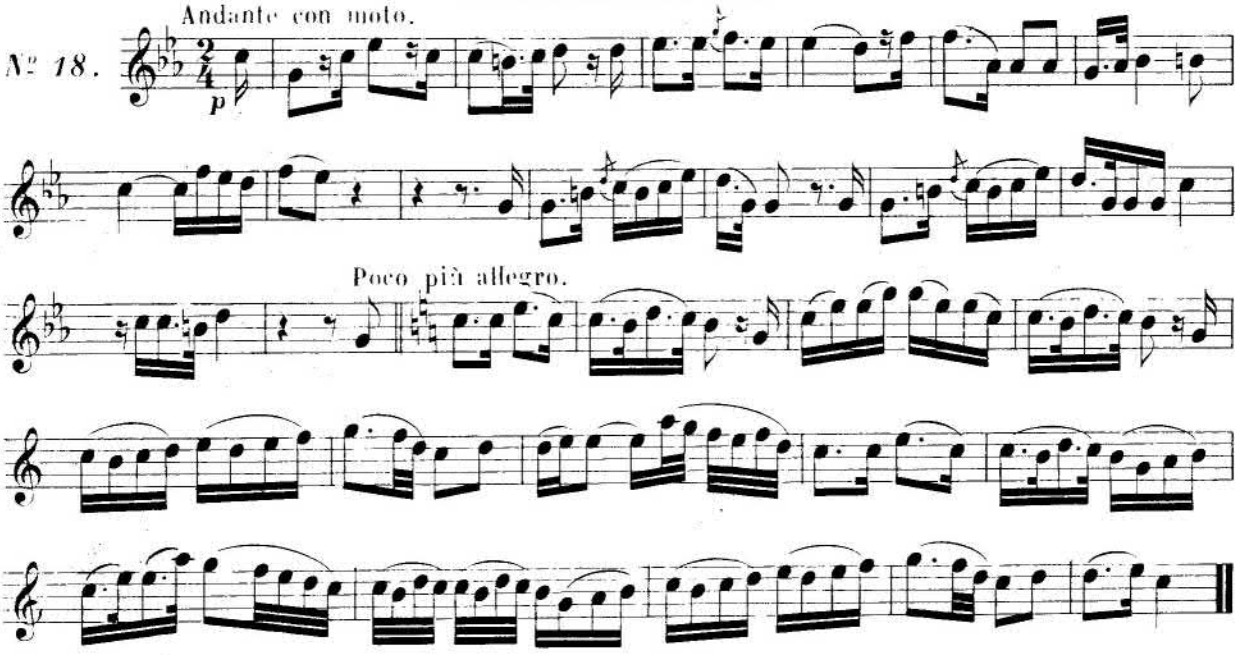


L.V. BEETHOVEN.—*FIDELIO* (1805)

AIR de MARCELINE (1er Acte)

Andante con moto.

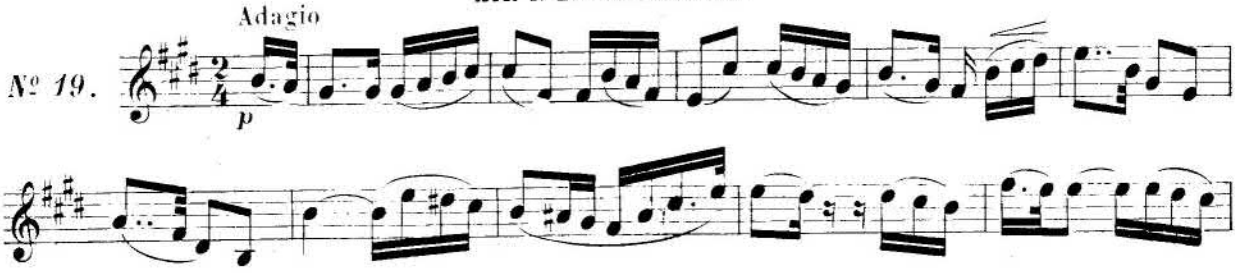
N° 18.

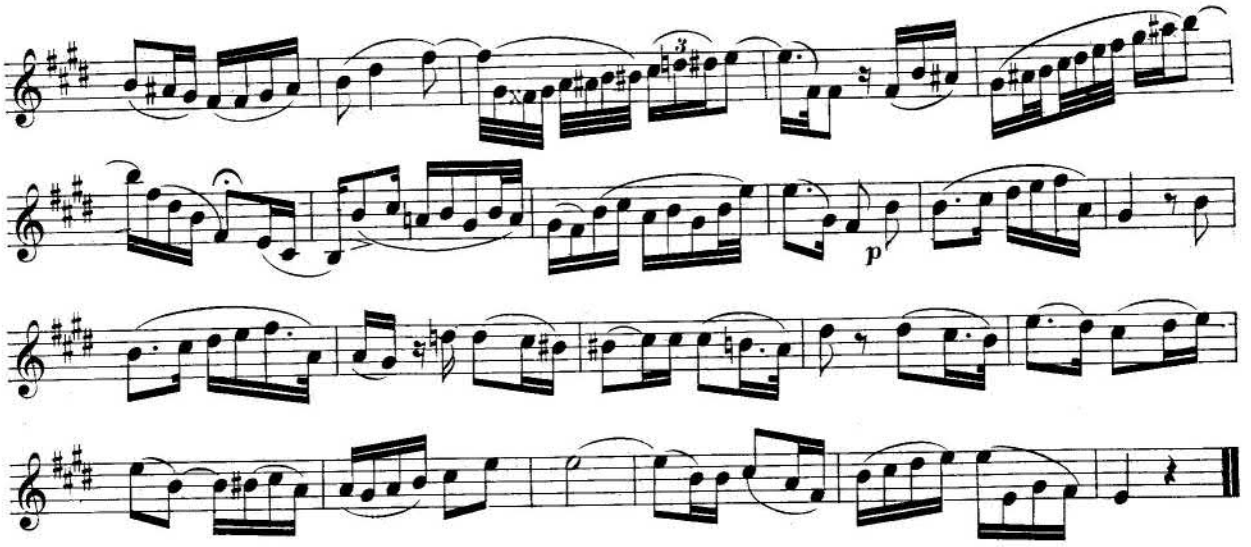


AIR de LÉONORE (2e Acte)

Adagio

N° 19.



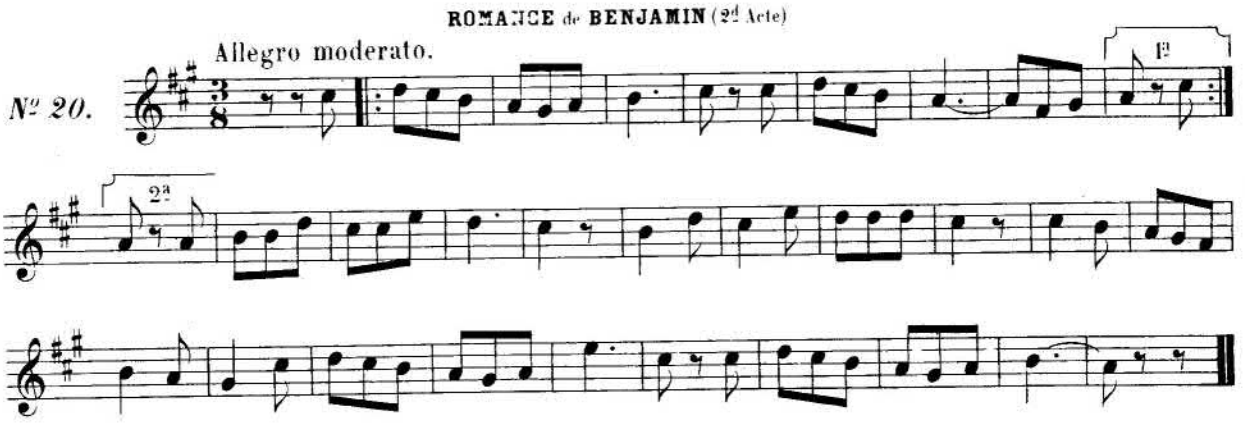


E. H. MÉHUL. — *JOSEPH* (1807)

ROMANCE de **BENJAMIN** (2d Acte)

Allegro moderato.

Nº 20.

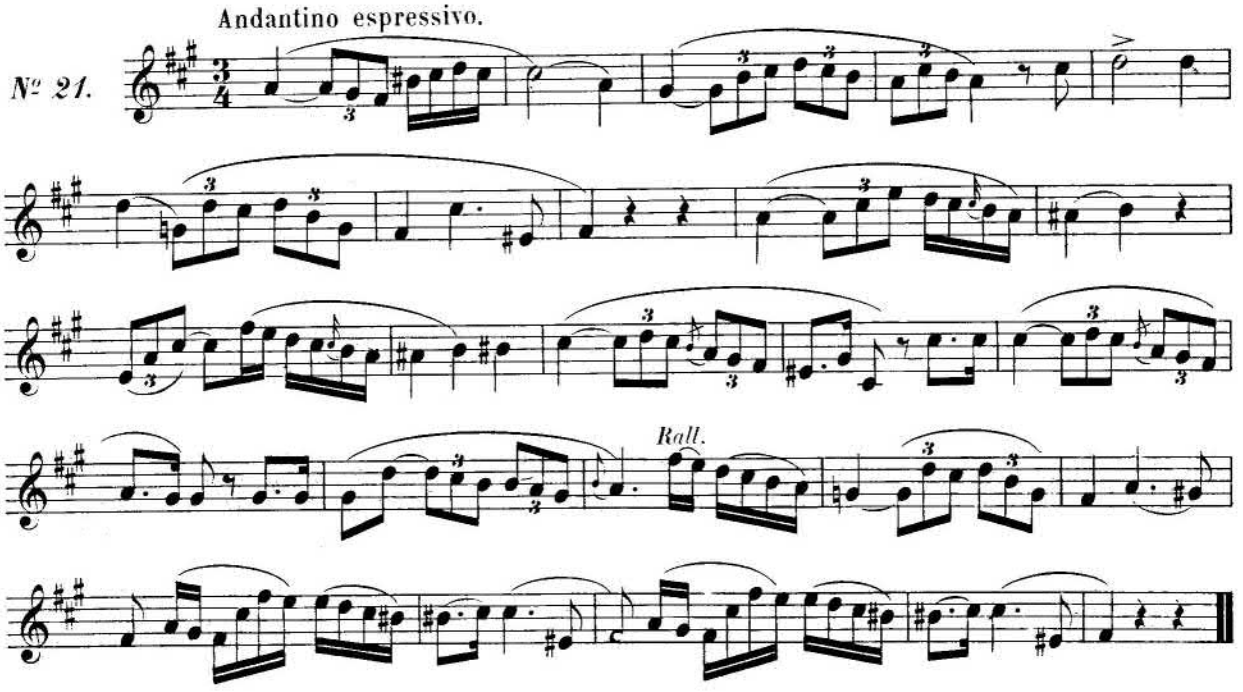


G. SPONTINI. — *LA VESTALE* (1807)

PRIÈRE de **JULIA** (2e Acte)

Andantino espressivo.

Nº 21.



G. ROSSINI. — *TANCRÈDE* (1813)

CAVATINE (1er Acte)

Moderato.

Nº 22.

Cresc. *A piacere.* A tempo.

ff

G. ROSSINI. — *OTELLO* (1816)

ROMANCE du SAULE (3e Acte)

Andante.

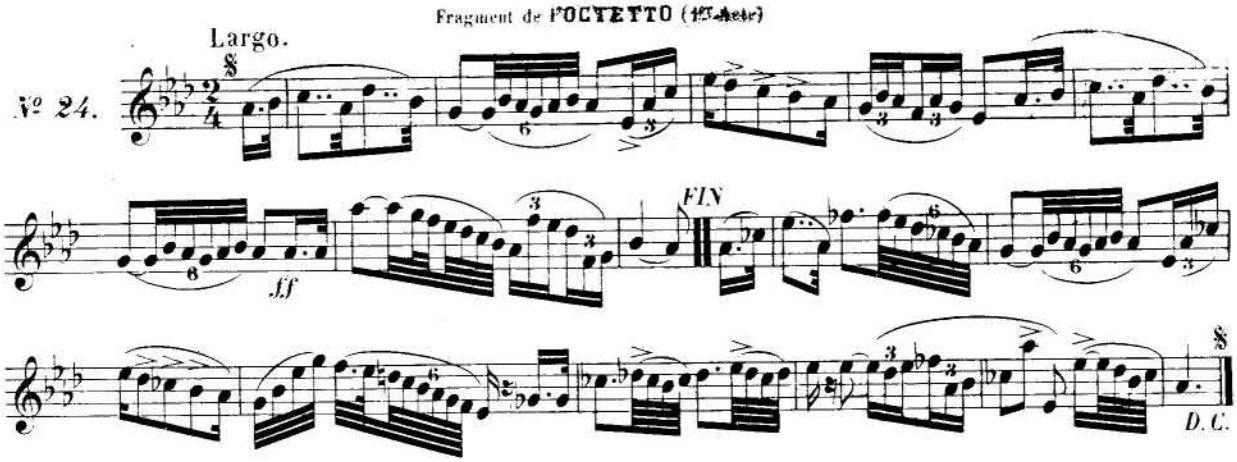
Nº 23.

G. ROSSINI. — *MOISE* (1818)

Fragment de l'**OCTETTO** (1er Acte)

Largo.

Nº 24.

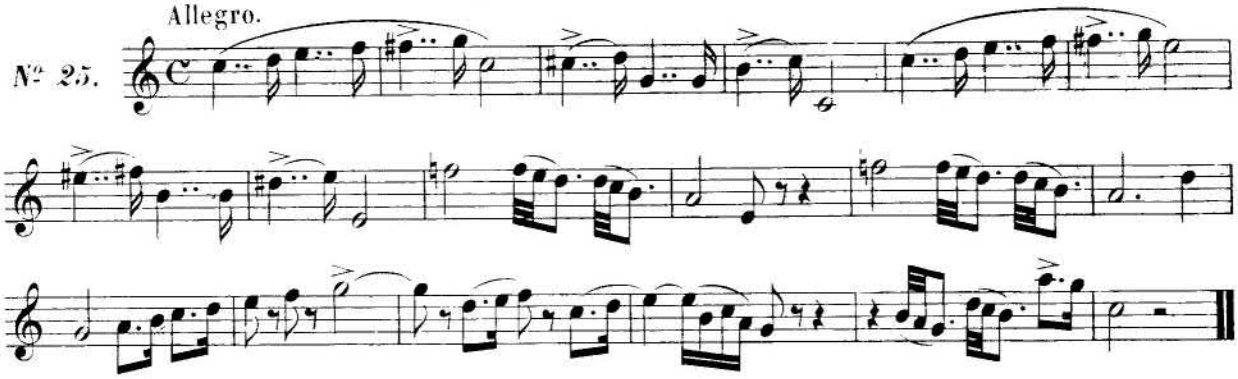


G. ROSSINI. — *LA DONNA DEL LAGO* (1819)

Fragment du **DUETTINO** (1er Acte)

Allegro.

Nº 25.

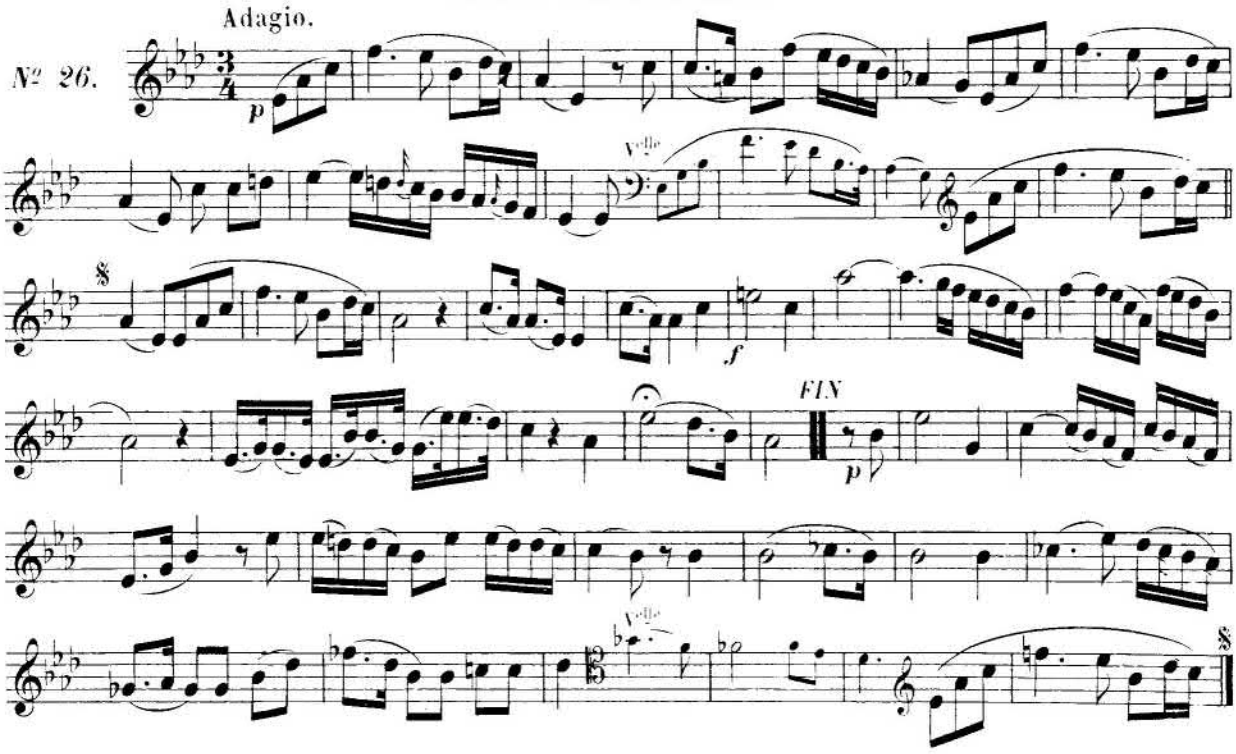


CH. M. DE WEBER. — *FREISCHUTZ* (1821)

PRIÈRE d'ANNETTE (3e Acte)

Adagio.

Nº 26.

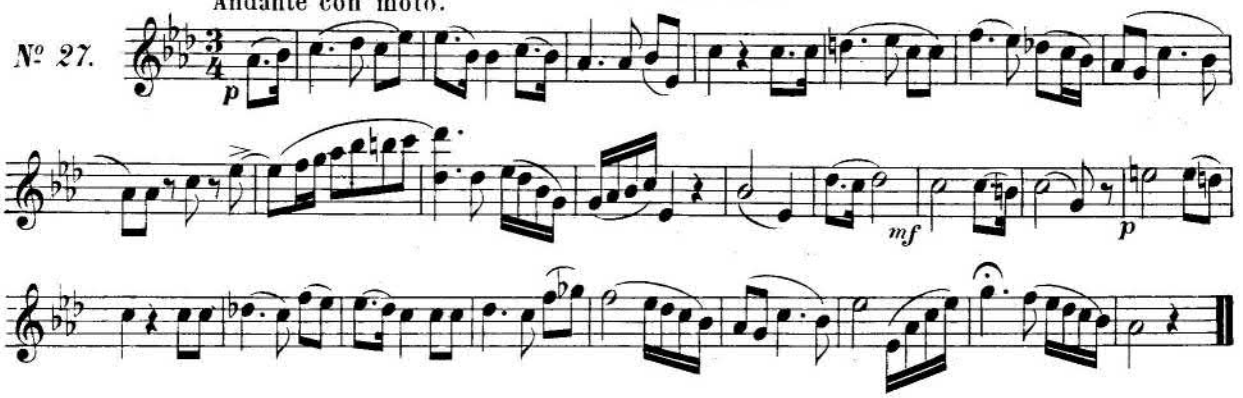


Ch. M. de WEBER. — *EURIANTE* (1823)

ROMANCE d'ADOLAR (1er Acte)

Andante con moto.

Nº 27.



N. B. — Nous devons à l'obligeance des principaux Editeurs de Musique de Paris l'autorisation de publier les *CHANTS DONNÉS* ci-après, tirés d'Opéras dont ils sont propriétaires.

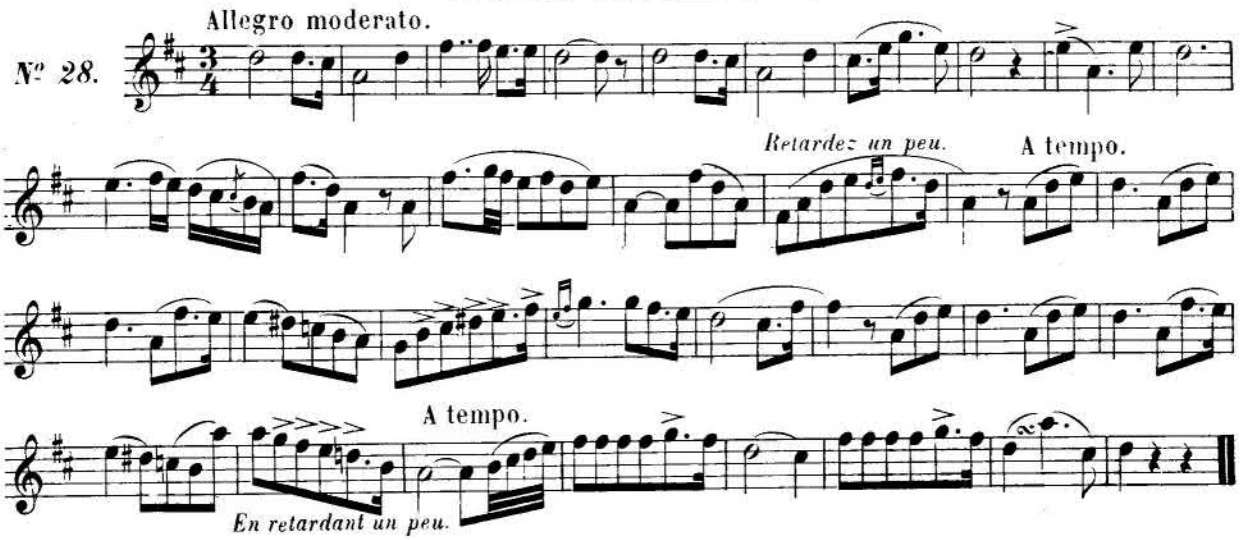
E. D.

A. BOÏELDIEU. — *LES DEUX NUITS* (1829)*

COUPLETS d'ÉDOUARD (1er Acte)

Allegro moderato.

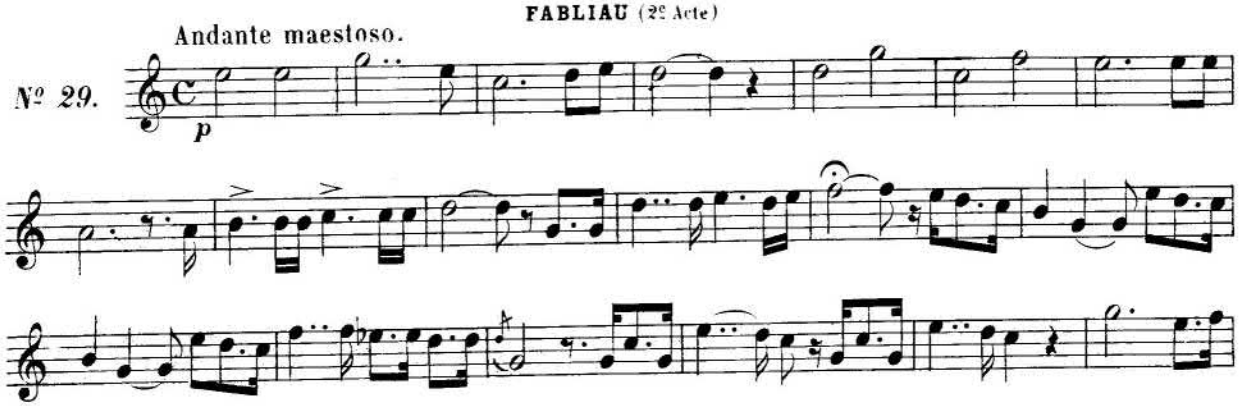
Nº 28.



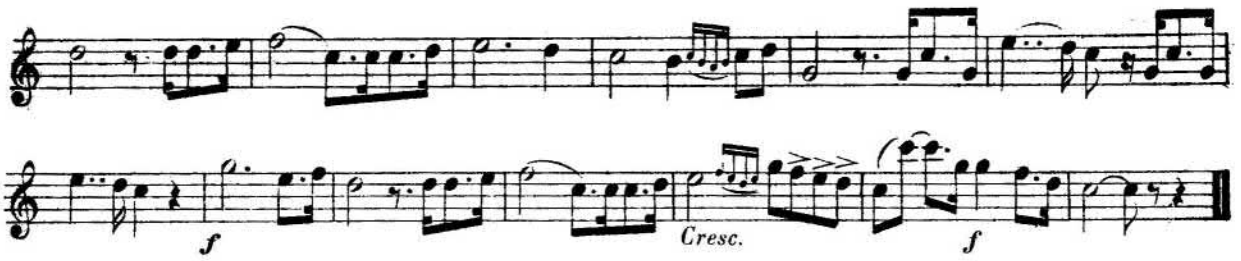
FABLIAU (2e Acte)

Andante maestoso.

Nº 29.



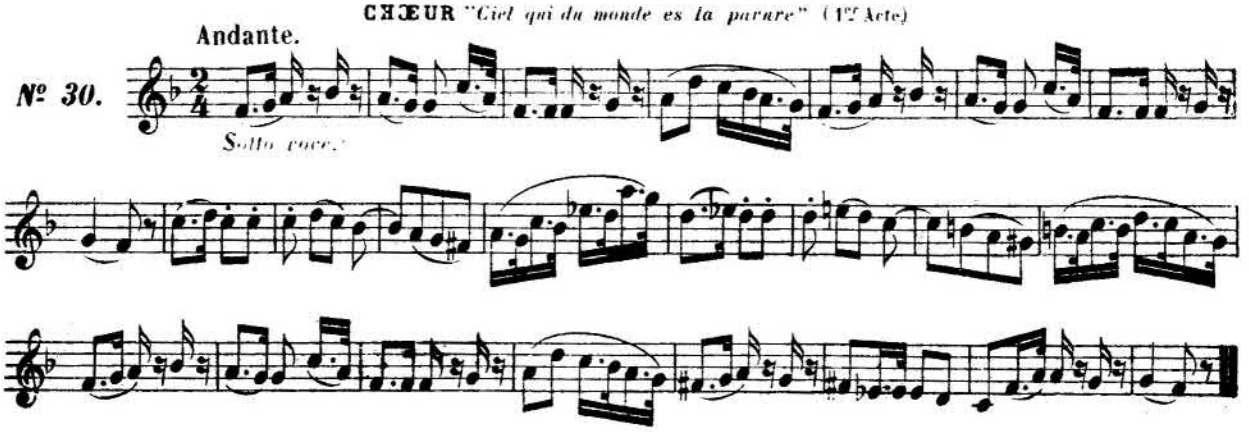
*) COTELLE. Editeur.



G. ROSSINI. — *GUILLAUME TELL* (1829)*

CHŒUR *"Ciel qui du monde es la parure"* (1er Acte)

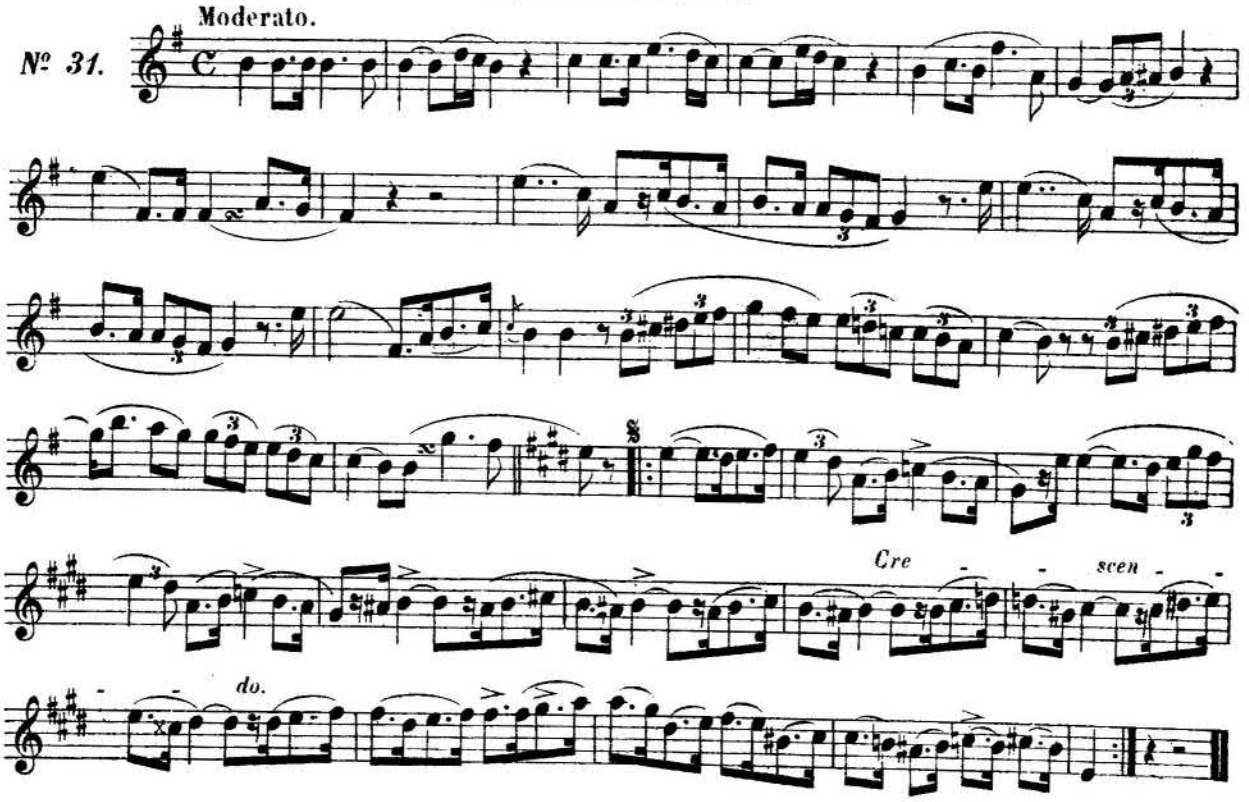
Nº 30. Andante.



V. BELLINI. — *LA NORMA* (1831)

Fragment du **FINAL** (4e Acte)

Nº 31. Moderato.



(*) L. GRUS, Editeur.

F. HÉROLD. — *LE PRÉ AUX CLERCS* (1832)*

ROMANCE (1er Acte)

Allegretto.

№ 32.

p

Rit.

Serrez un peu.

F. HALÉVY. — *L'ÉCLAIR* (1835)**

Fragment du **FINAL** (1er Acte)

Moderato espressivo.

№ 33.

p

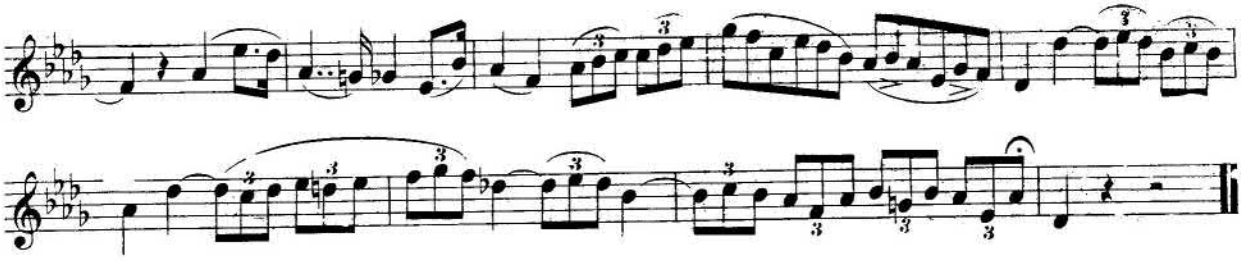
D. F. E. AUBER. — *LE DOMINO NOIR* (1837)***

COUPLETS d'ANGÈLE (1er Acte)

Allegro non troppo.

№ 34.

(*) L. GRUS, Editeur. (**) H. LEMOINE, Editeur. (***) BRANDUS et Cie Editeurs.

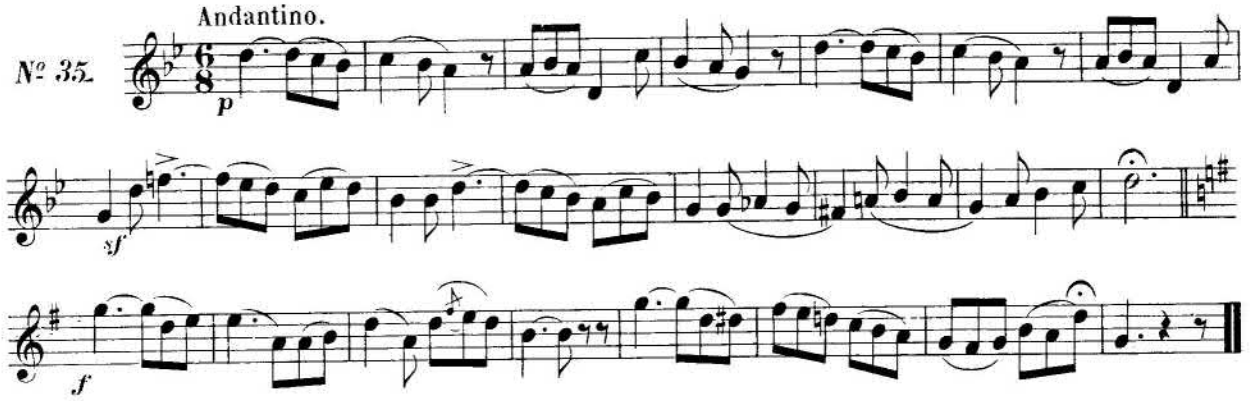


AMBR. THOMAS. — *MINA* (1843) *

ROMANCE (3e Acte)

Andantino.

N° 35.

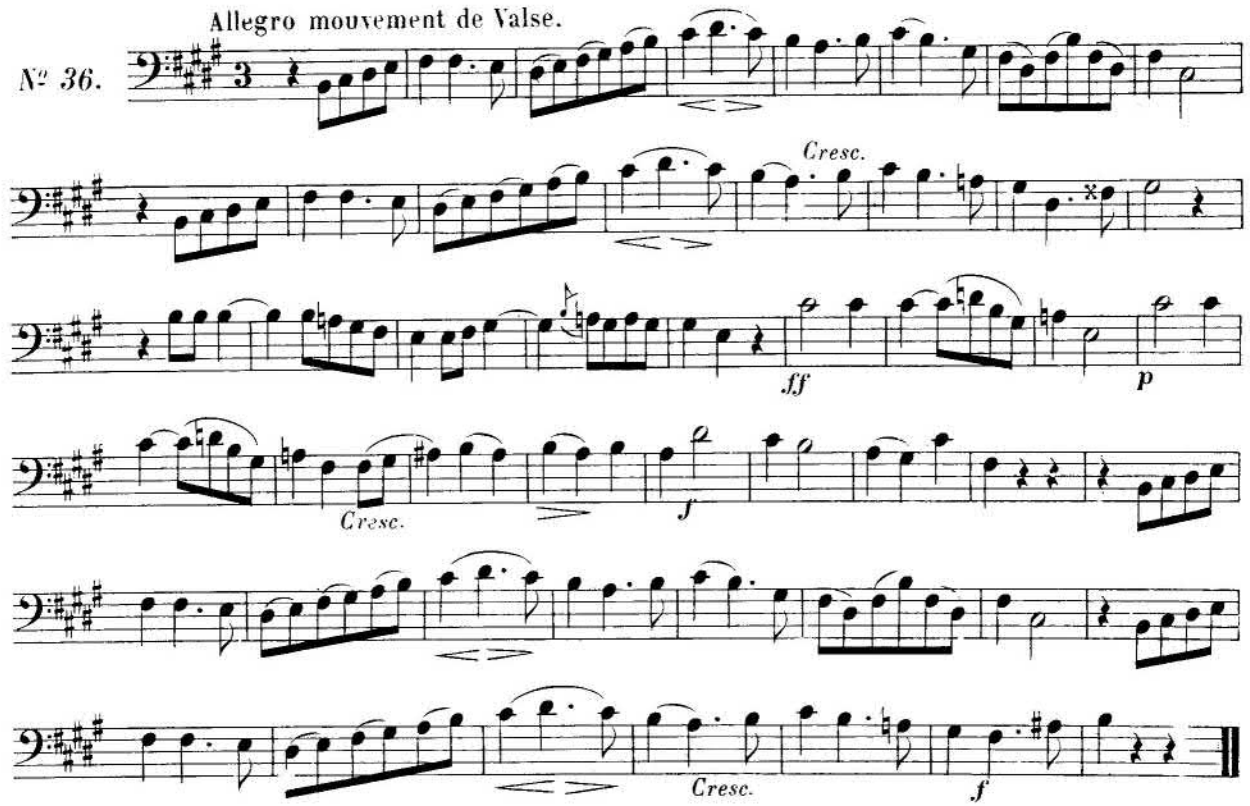


H. BERLIOZ. — *LA DAMNATION DE FAUST* (1846) **

SÉRÉNADE de MÉPHISTOPHÉLÈS

Allegro mouvement de Valse.

N° 36.



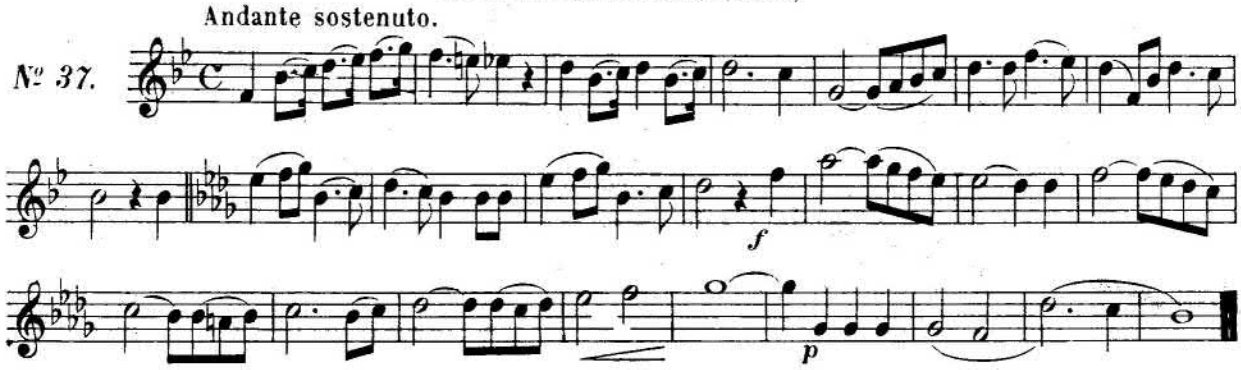
(*) ALPHONSE LEDUC, Editeur.

(**) S. RICHAULT, Editeur.

D. F. E. AUBER. — *HAYDÉE* (1847)*

COUPLETS de **LORÉDAN** (3e Acte)

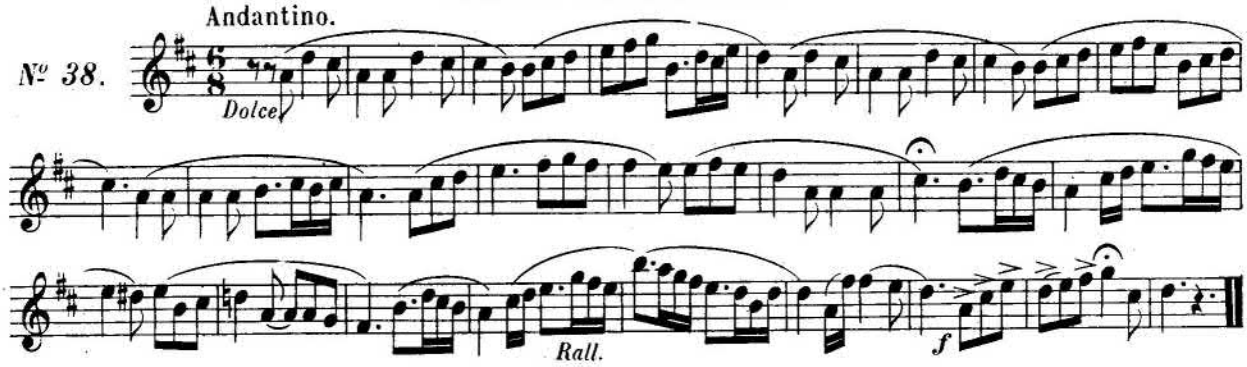
Andante sostenuto.



F. HALÉVY. — *LE VAL D'ANDORRE* (1848)**

ROMANCE de **STEPHAN** (3e Acte)

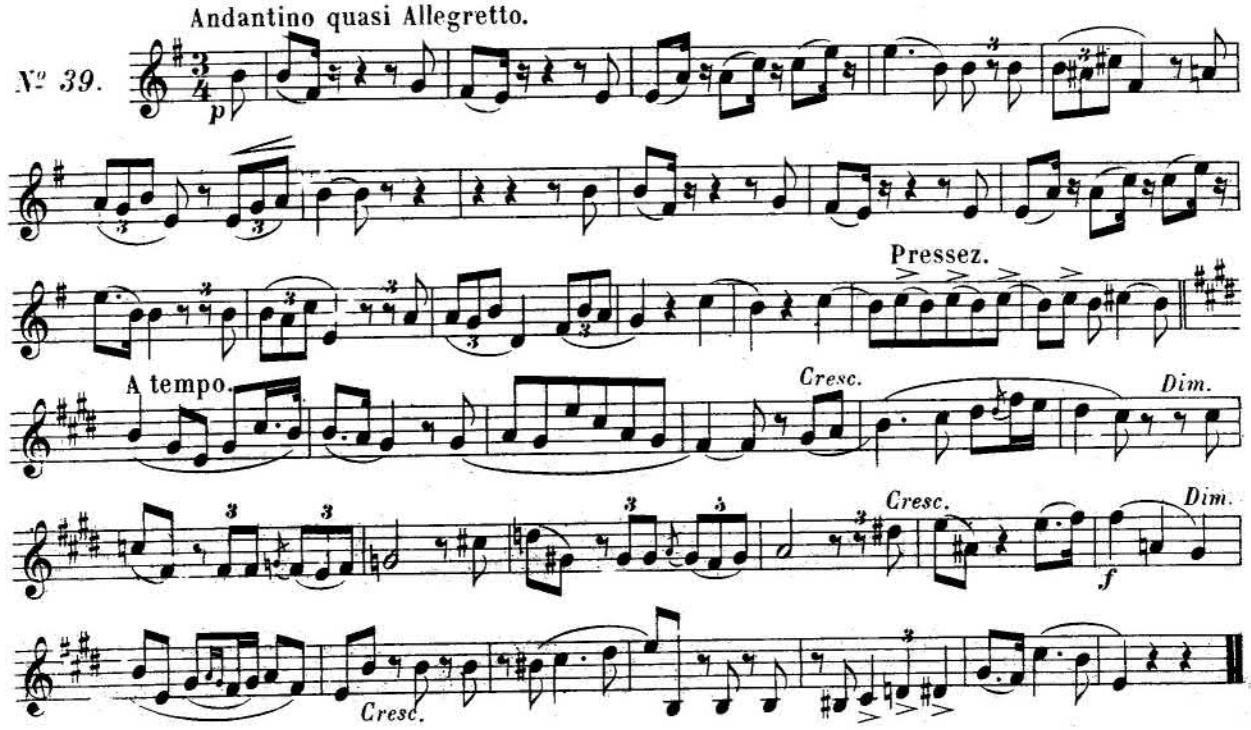
Andantino.



G. MEYERBEER. — *LE PROPHÈTE* (1849)***

COMPLAINTE de la **MENDIANTE** (4e Acte)

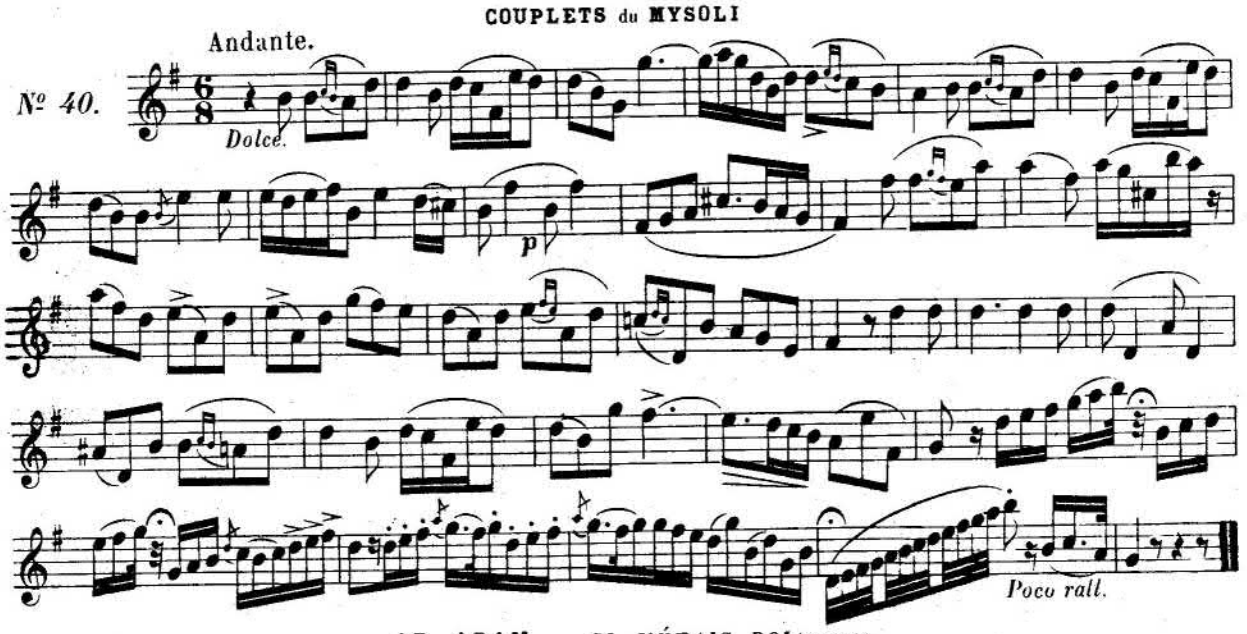
Andantino quasi Allegretto.



(*) BRANDUS et Cie Editeurs. (**) H. LÉMOINE, Editeur. (***) BRANDUS et Cie Editeurs.

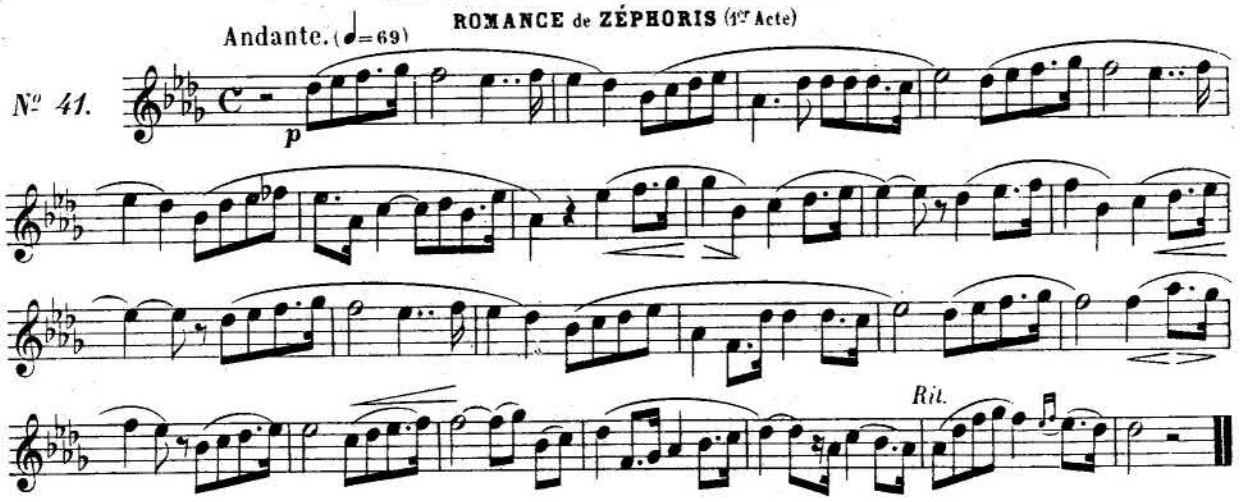
F. DAVID. — *LA PERLE DU BRÉSIL* (1851)*

COUPLETS du MYSOLI

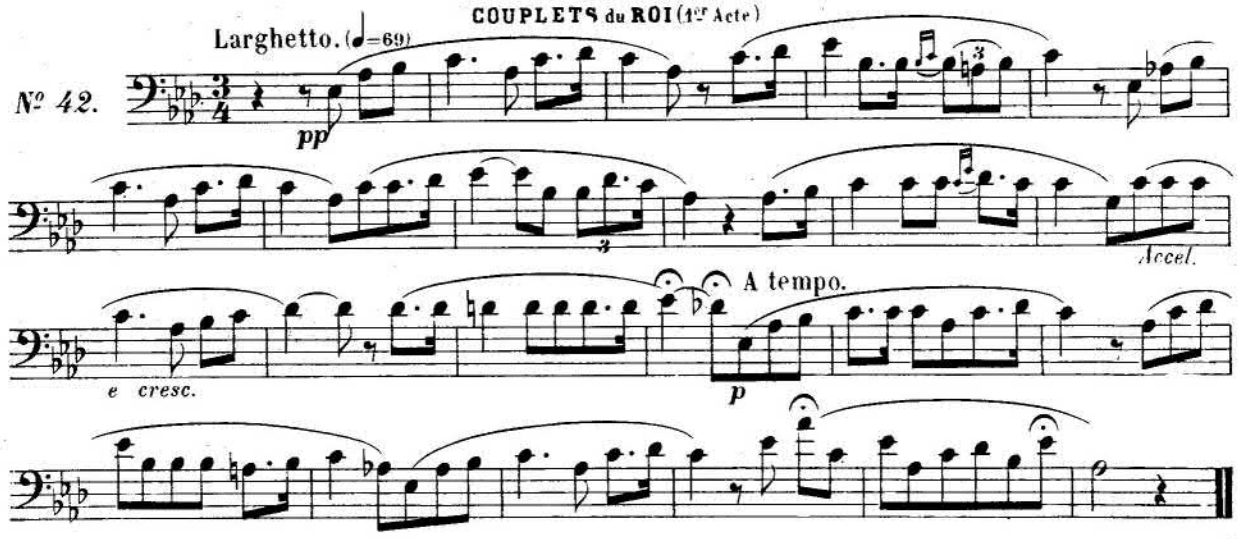


AD. ADAM. — *SI J'ÉTAIS ROI* (1852)**

ROMANCE de ZÉPHORIS (1er Acte)



COUPLETS du ROI (1er Acte)

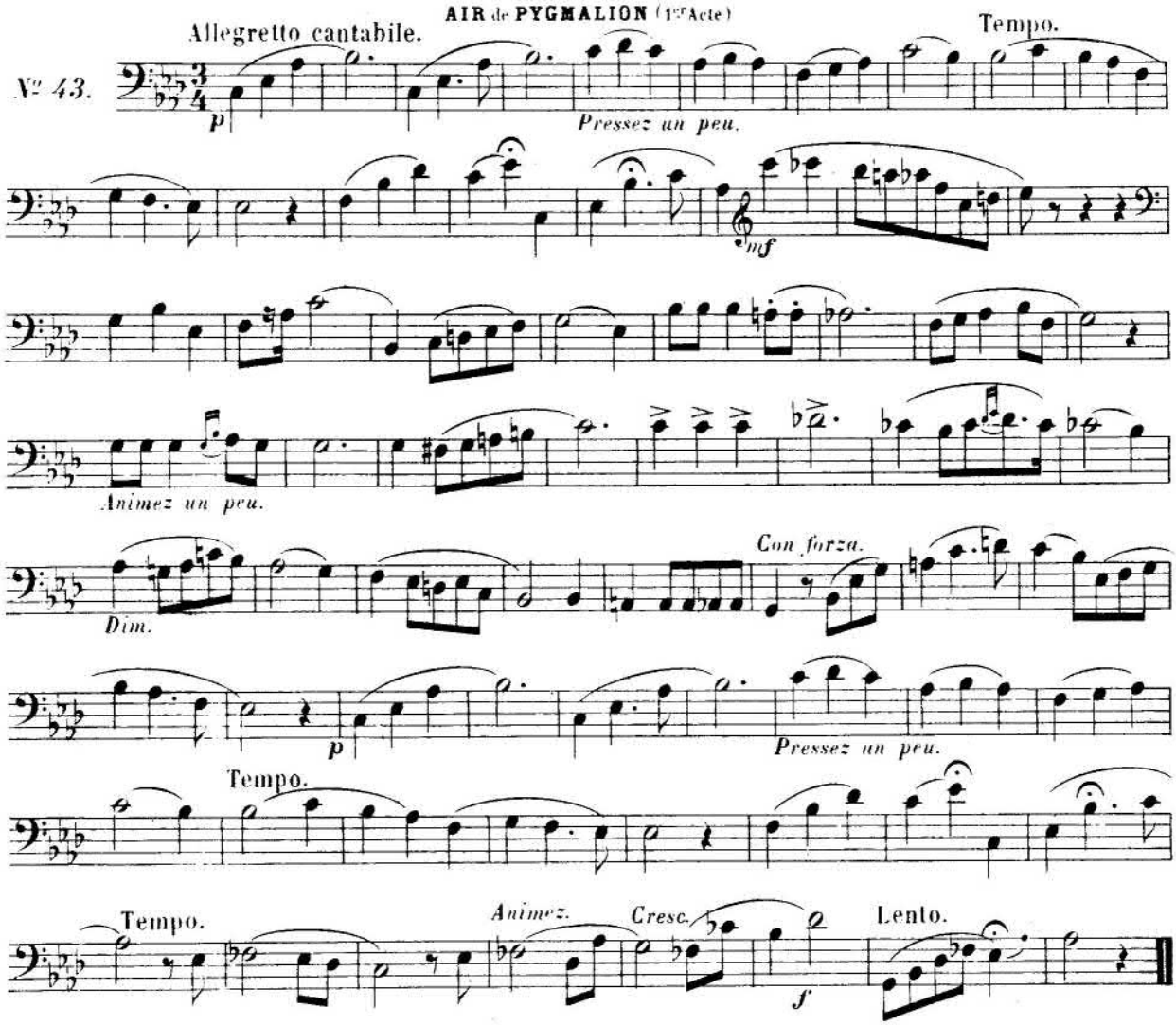


(*) H. HEUGEL, Éditeur.

(**) ALPHONSE LEDUC, Éditeur.

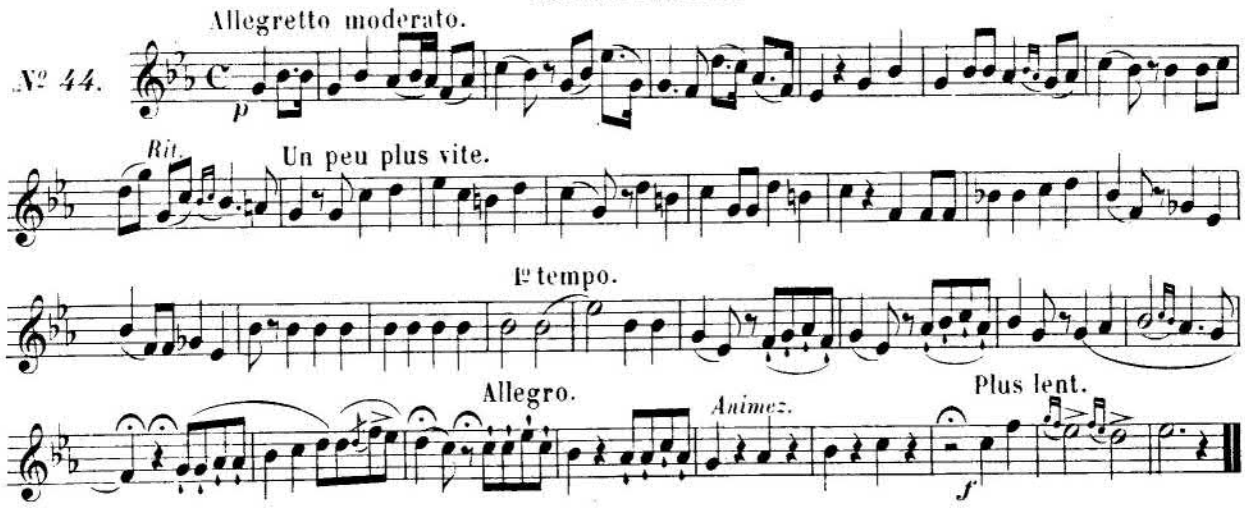
VICTOR MASSÉ. — *GALATHÉE* (1852)*

AIR de PYGMALION (1er Acte)



E. BOULANGER. — *LES SABOTS DE LA MARQUISE* (1854)**

COUPLETS de LISE

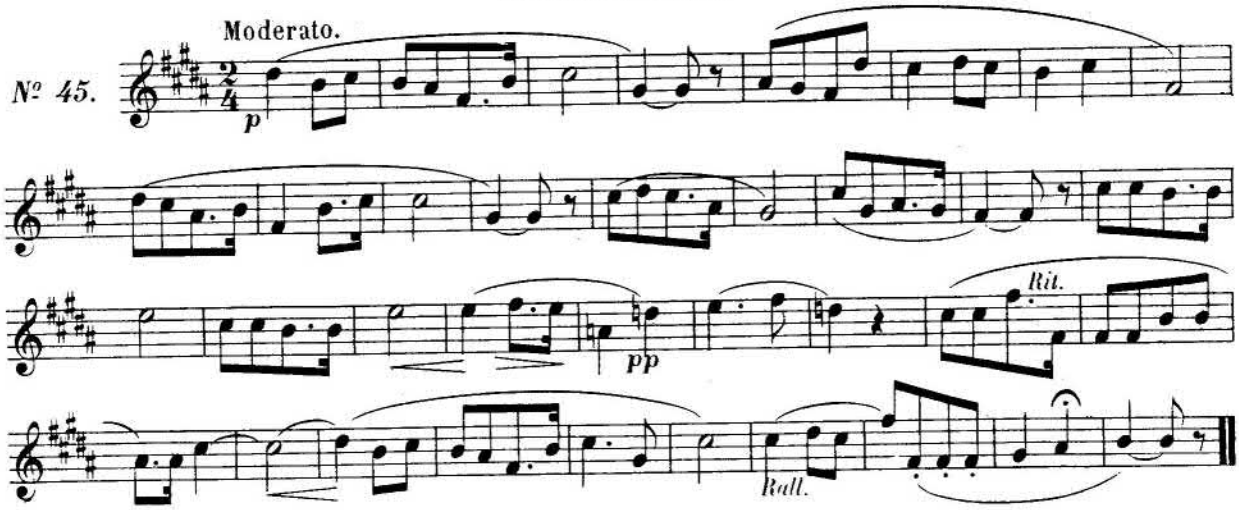


(*) L. GRUS, Éditeur.

(**) L. GRUS, Éditeur.

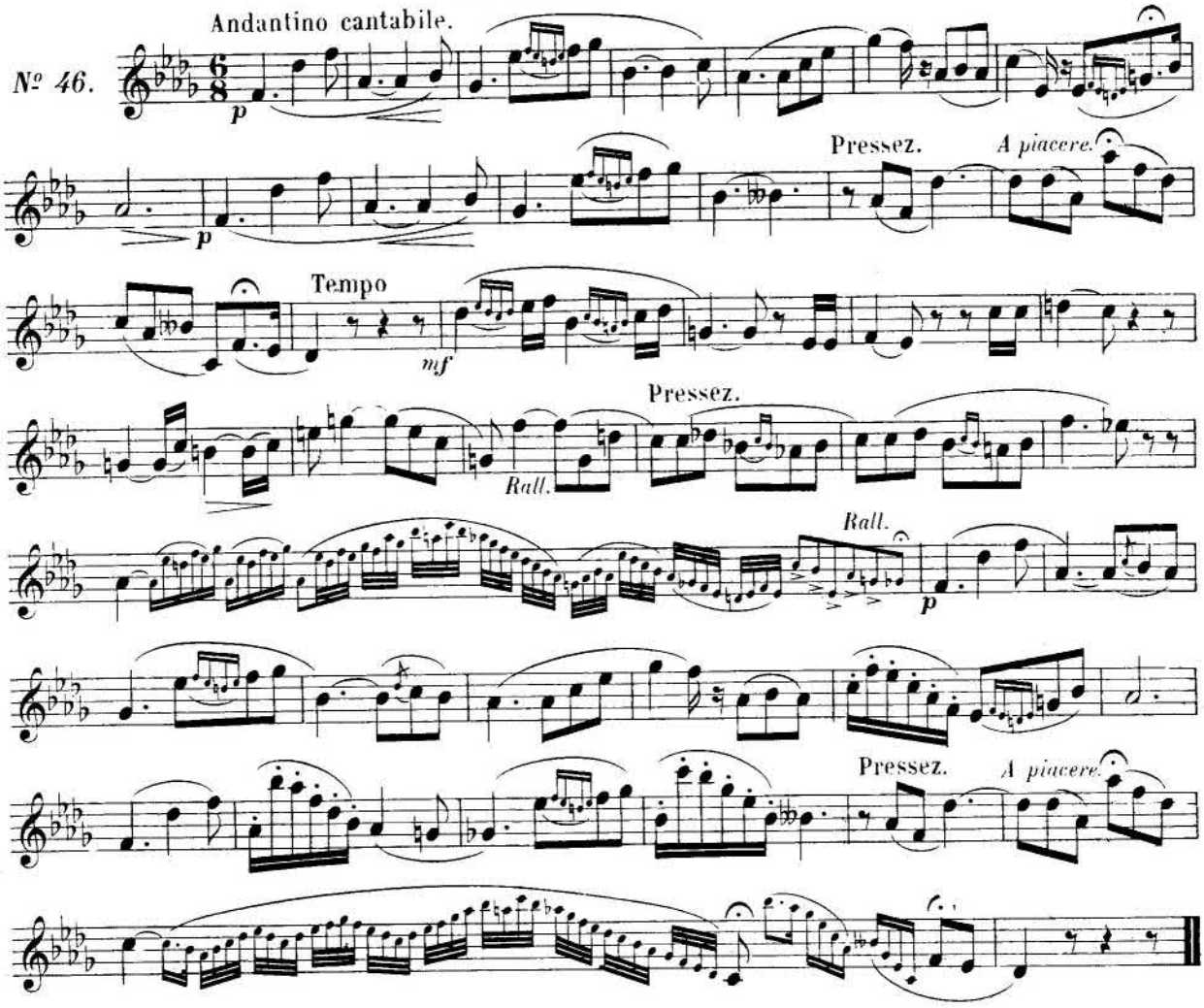
TH. SEMET.—*LES NUITS D'ESPAGNE* (1857)*

ROMANCE (1er Acte)



F GEVAËRT.—*QUENTIN DURWARD* (1858)**

AIR d'ISABELLE (2e Acte)



(*) D. IKELMER, Editeur.

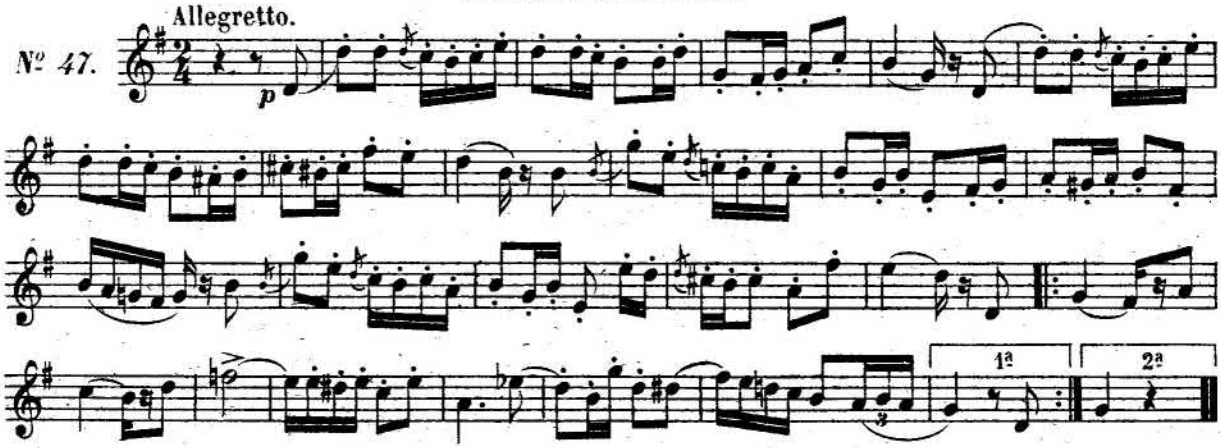
(**) L. GRUS, Editeur.

L. DEFFÈS.—*LES BOURGUIGNONNES* (1862)*

COUPLETS de MANETTE

Allegretto.

Nº 47.

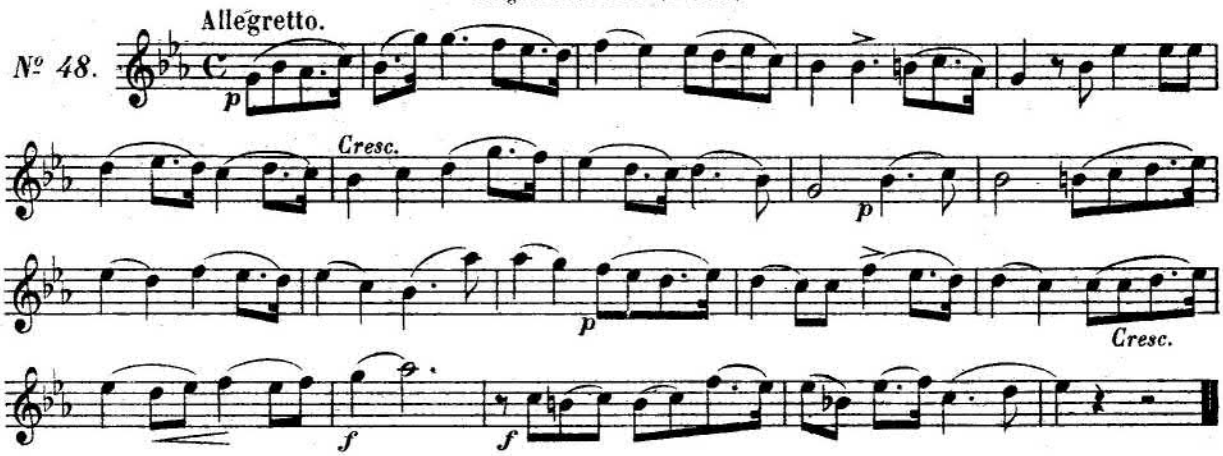


F. DAVID.—*LALLA-ROUKH* (1862)**

Fragment du **DUO** (1er Acte)

Allegretto.

Nº 48.

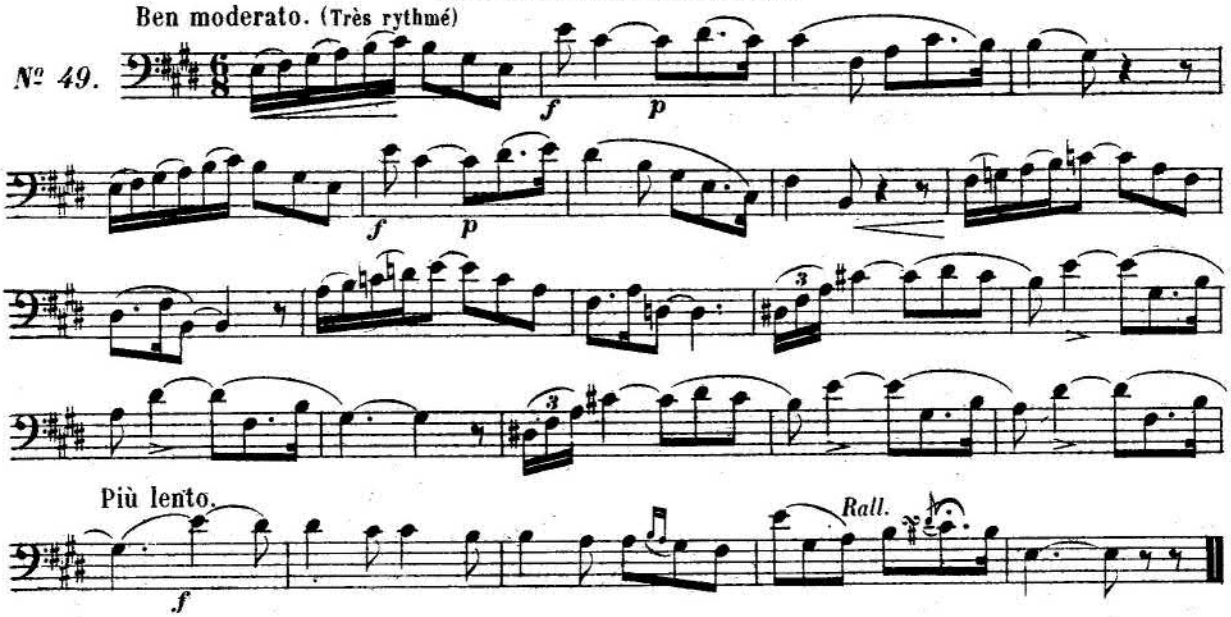


J. DUPRATO.—*LA DÉESSE ET LE BERGER* (1863)***

COUPLETS de BACCHUS (2e Acte)

Ben moderato. (Très rythmé)

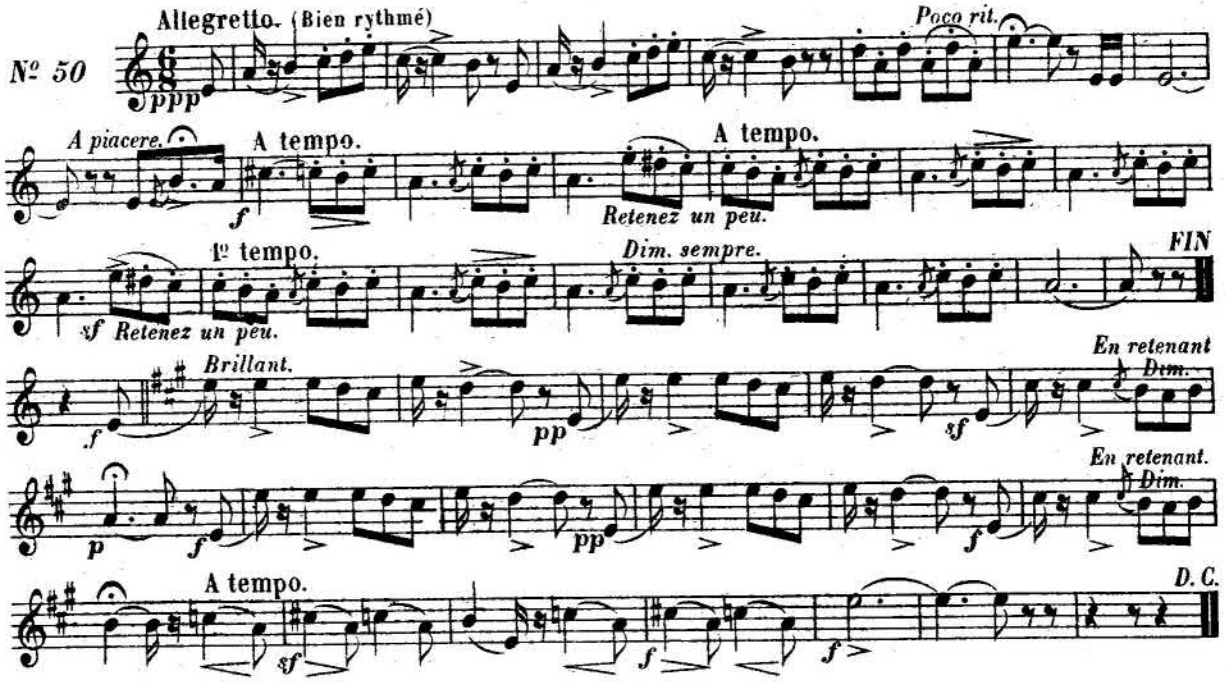
Nº 49.



(*) L. BATHLOT, Editeur. (**) Vve E. GIROD, Editeur. (***) S. RICHAULT, Editeur.

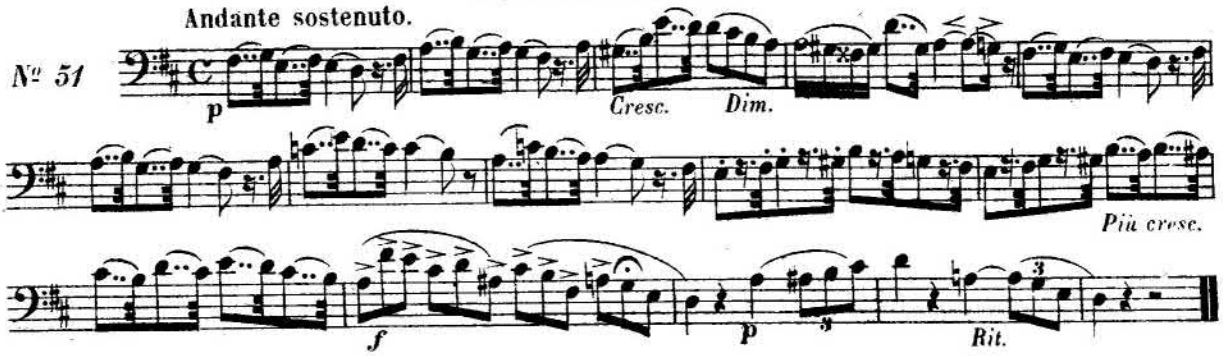
A. MAILLART. — *LARA* (1864)*

CHANSON ARABE (2e Acte)



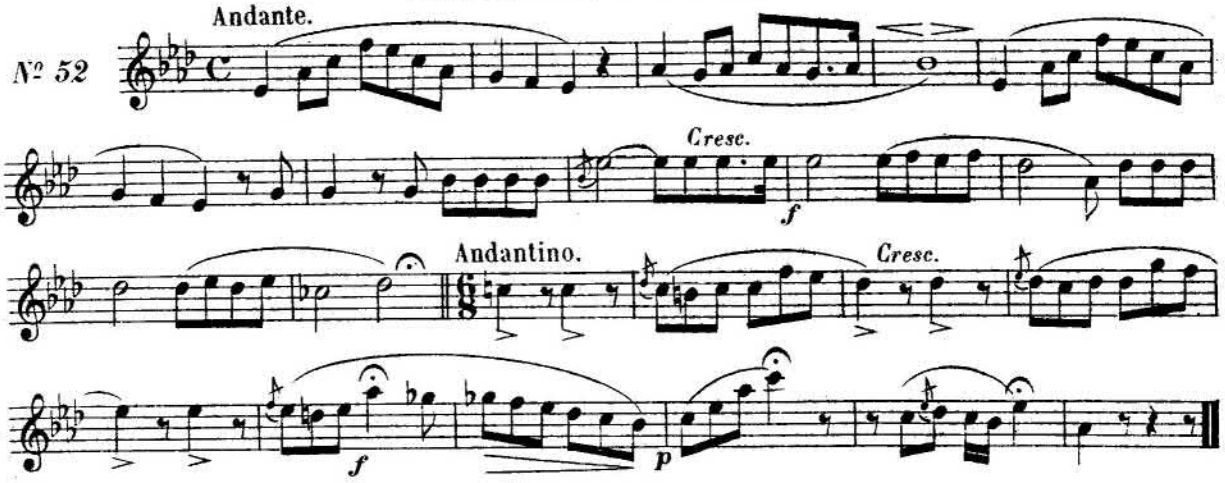
G. MEYERBEER. — *L' AFRICAINE* (1865)**

AIR de NÉLUSKO (2e Acte)



F. BAZIN. — *LE VOYAGE EN CHINE* (1865)***

ROMANCE de KERMOISAN (1er Acte)



(*) Vve E. GIROD, Editeur. (**) BRANDUS et Cie, Editeurs. (***) H. LEMOINE, Editeur.

ÉMILE DURAND.—*L'ÉLIXIR DE CORNÉLIUS* (1868)*

ROMANCE de FRÉDÉRIQUE

Andantino. (♩=69)

Nº 53.

Dolce.

ÉMILE PESSARD.—*LA CRUCHE CASSÉE* (1870)**

COUPLETS de MACLOU

Tempo di Valza.

Nº 54

p

pp

Rit.

Ten.

G. VERDI.—*AÏDA* (1871)

Fragment du **DUO** d'*Aïda* et d'*Amnéris* (2e Acte)

Allº moderato. (♩=112)

Nº 55.

Sotto voce.

sf

(*) O'KELLY, Editeur. (**) ALPHONSE LEDUC, Editeur. (***) ALPHONSE LEDUC, Editeur.

Fragment du **DUO** d'*Aïda* et de *Radamès* (3e Acte)

Allegro assai vivo.

№ 56.

f *ppp* *pp* *Rit.* *f*

Fragment du **DUO** d'*Amnéris* et de *Radamès* (4e Acte)

Cantabile. (♩=84)

№ 57.

Grandioso. *f*

V. JONCIÈRES. — *DIMITRI* (1876)(*)

ROMANCE (4e Acte)

Andante sostenuto.

№ 58.

p *Cresc.* *sf* *sf* *Cresc.* *Pressez et cresc. poco a poco.* *mf* *ff* *Rall. e dim.* *p*

(*) L. GRUS, Editeur.

VICTOR MASSÉ. — *PAUL et VIRGINIE* (1876)*

Fragment du **DUO** de *Paul* et de *Virginie*. (1er Acte)

Larghetto espressivo.

Nº 59.

CH. GOUNOD. — *CINQ-MARS* (1877)**

CANTILÈNE (1er Acte)

Adagio molto tranquillo

Nº 60.

pp *Cresc.* *Dim.*

J. MASSENET. — *LE ROI DE LAHORE* (1877)***

ARIOSO de **SCINDIA** (4e Acte)

Andante.

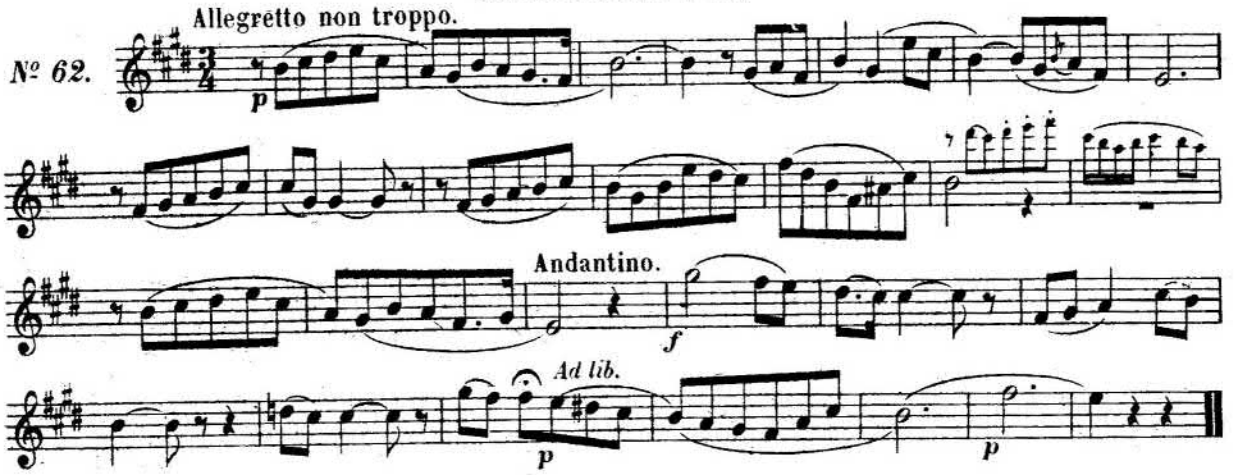
Nº 61.

p *f* *p* *f* *p* *Rall.* *f* *Plus animé* *ff* *Rall. assai.* *sf* *p* A tempo. *Cresc.* *f* *Rall.* *ff* *Dim.* *p* *f*

(*) MICHAËLIS, Editeur. (**) L. GRUS, Editeur. (***) G. HARTMANN, Editeur.

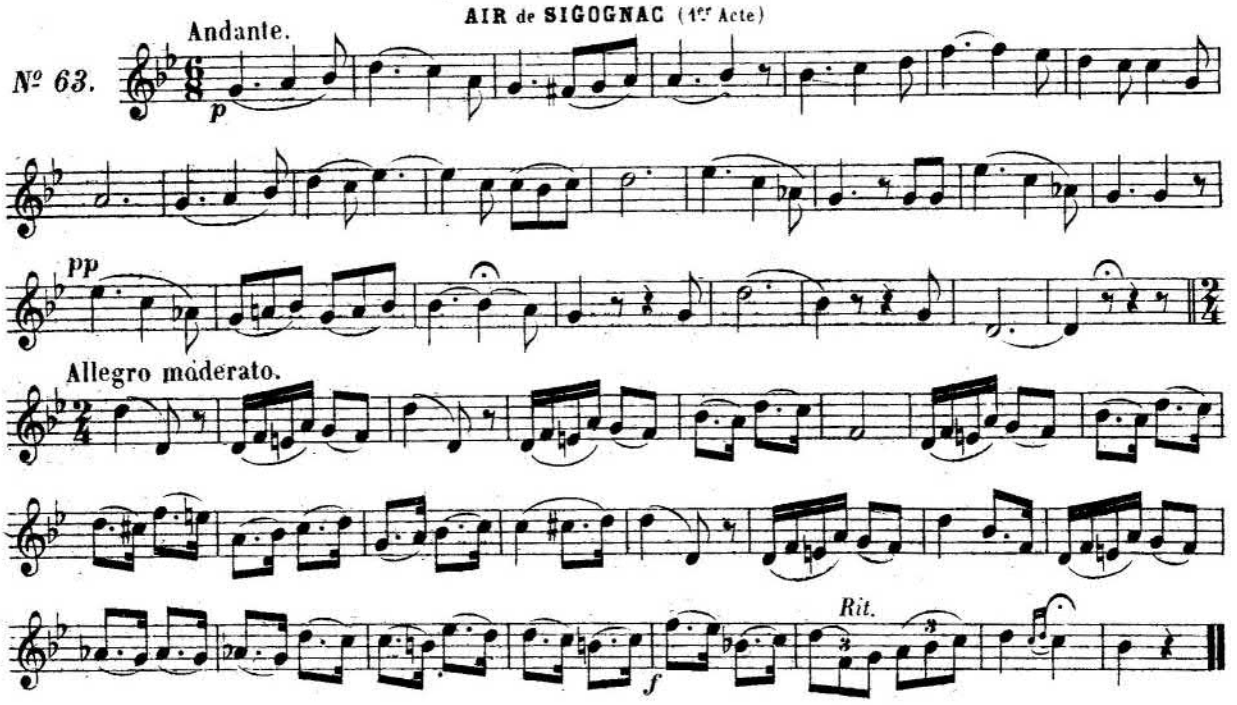
E. PALADILHE.—*SUZANNE* (1878)*

AIR de RICHARD (1er Acte)



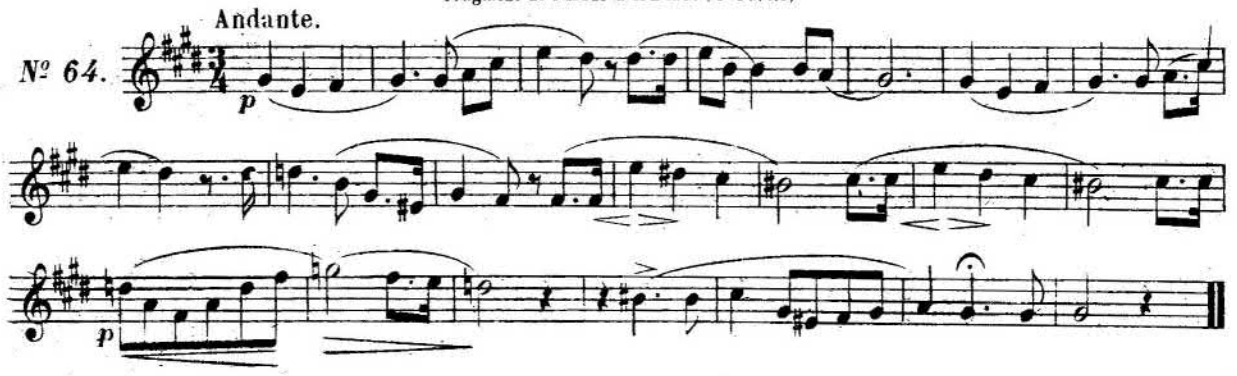
ÉMILE PESSARD.—*LE CAPITAINE FRACASSE* (1878)**

AIR de SIGOGNAC (1er Acte)



TH. DUBOIS.—*LE PARADIS PERDU* (1878)***

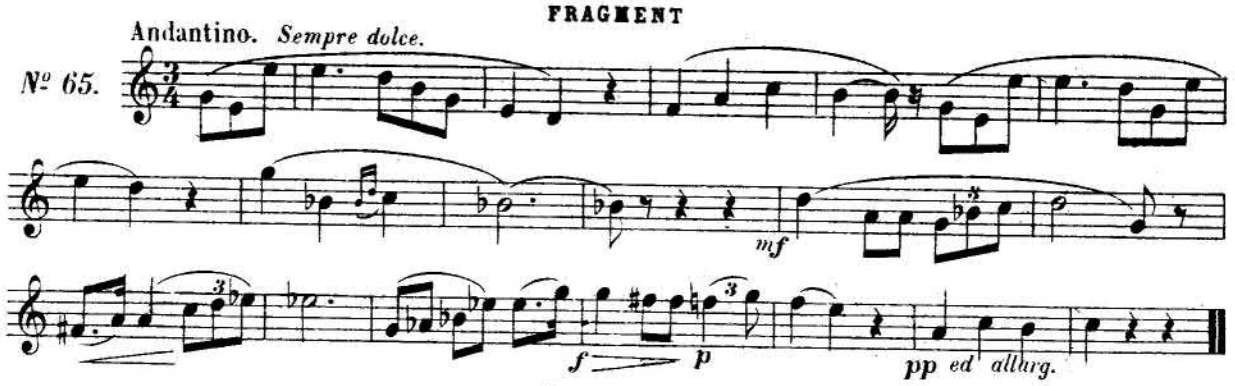
Fragment de l'**AIR d'ADAM** (4e Partie)



(*) G. HARTMANN, Éditeur. (**) ALPHONSE LEDUC, Éditeur (***) Vve E. GIROD, Éditeur.

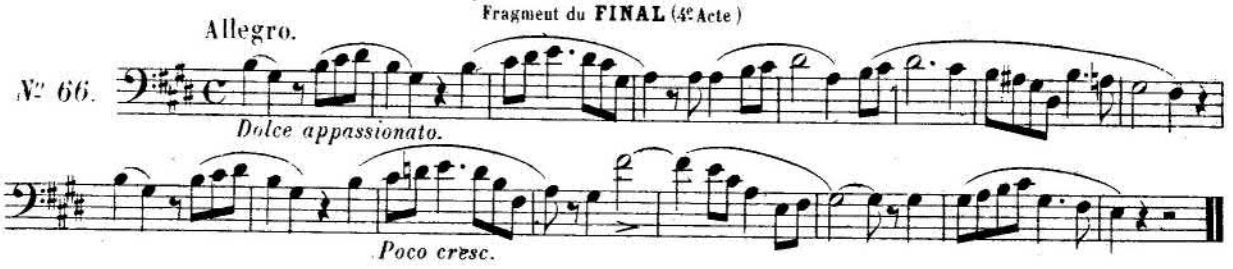
P. L. HILLEMACHER. — *LORELEY* (1882)*

FRAGMENT



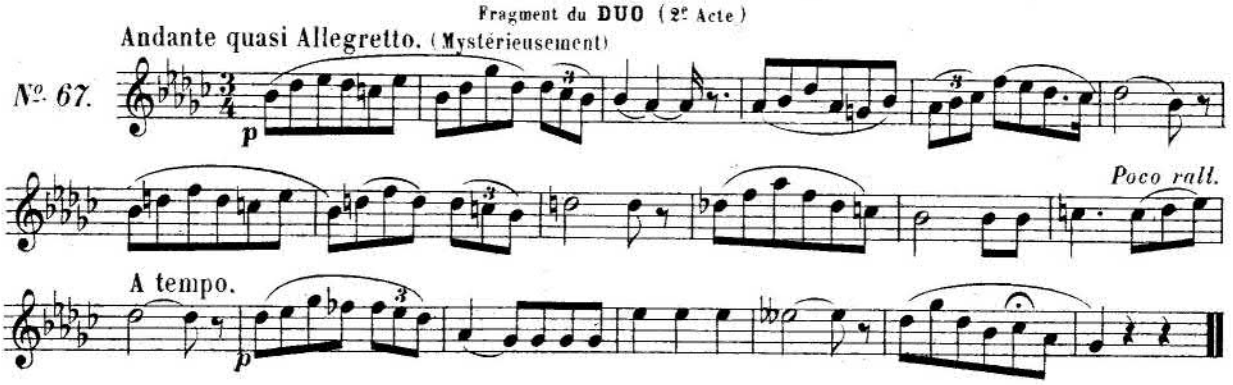
C. SAINT-SAËNS. — *HENRY VIII* (1883)**

Fragment du **FINAL** (4e Acte)



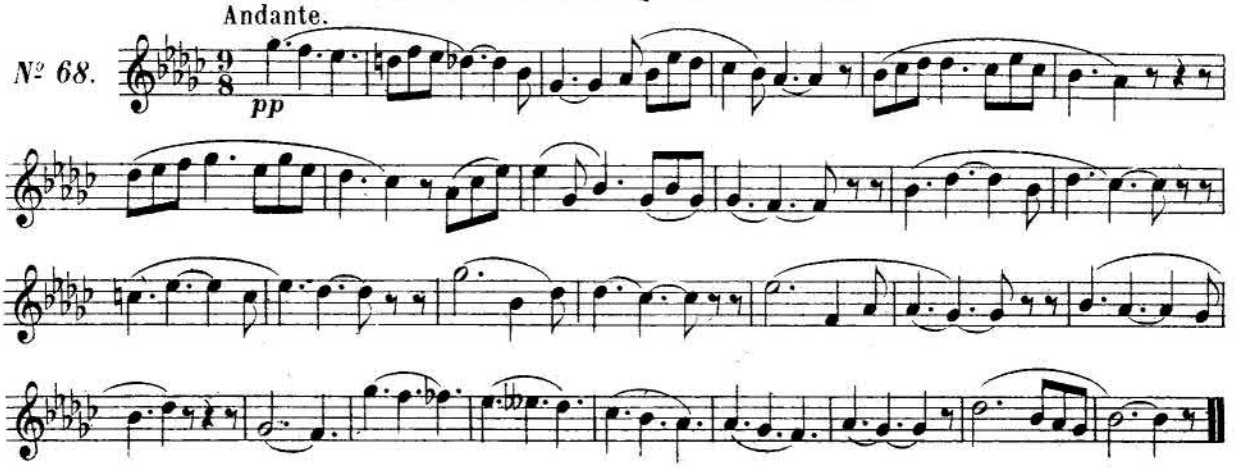
LÉO DELIBES. — *LAKMÉ* (1883)***

Fragment du **DUO** (2e Acte)



E. REYER. — *SIGURD* (1884)****

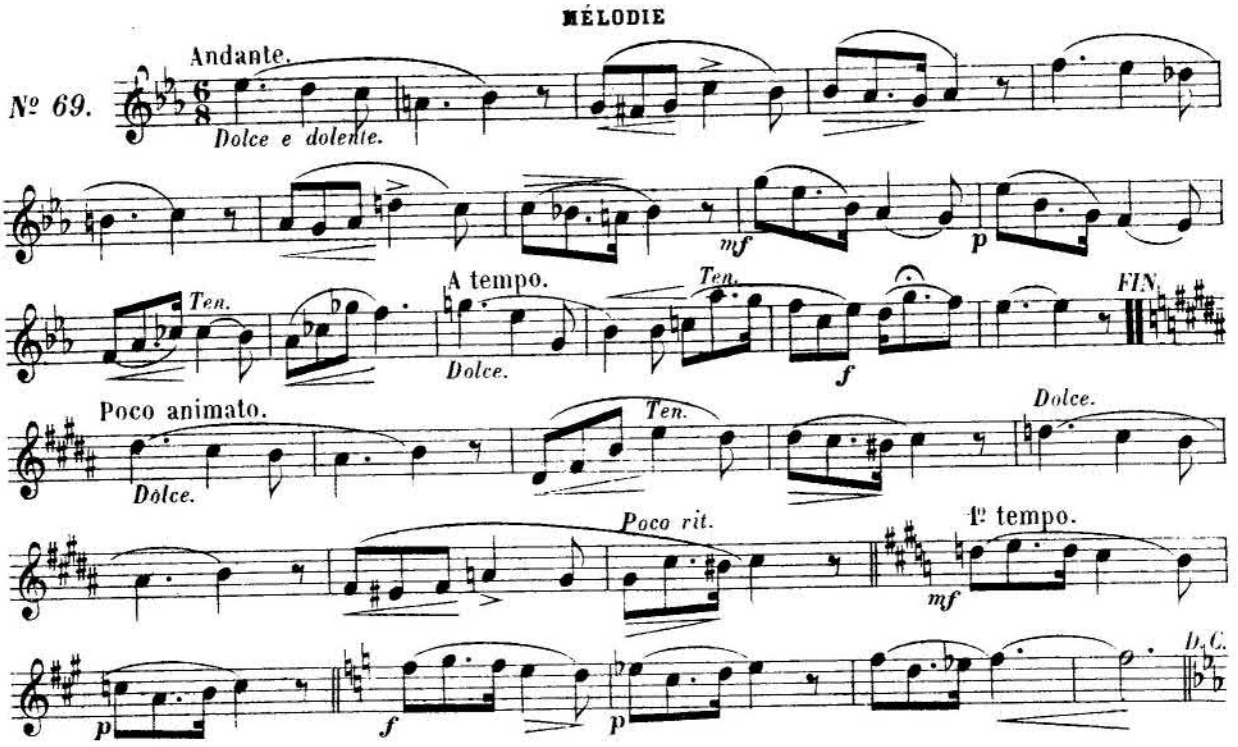
FRAGMENT SYMPHONIQUE (2e Acte – IIe Tableau)



(*) ALPHONSE LEDUC, Editeur. (**) DURAND-SCHŒNWERK, Ed. (***) HEUGEL, Editeur. (****) G. HARTMANN, Editeur.

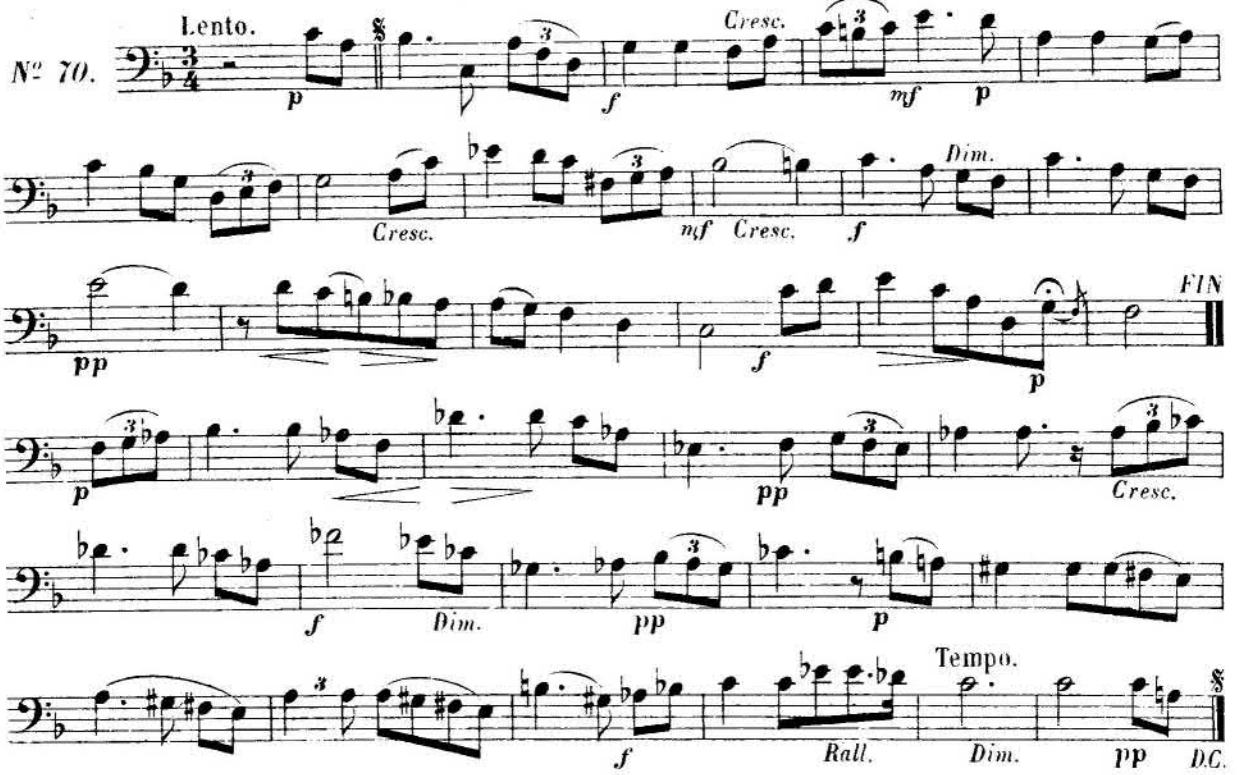
ÉMILE DURAND. — *OUBLIONS-LA!* (1884)*

MÉLODIE



BENJ. GODARD. — *PEDRO DE ZALAMEA* (1884)**

AIR de **DON PEDRO** (2e Acte)



(*) O'KELLY, Editeur.

(**) HAMELLE, Editeur.

FIN de la QUATRIÈME PARTIE

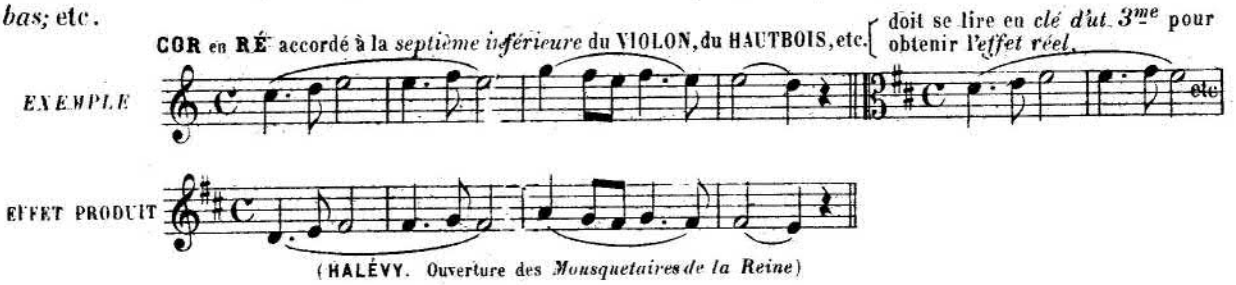
CINQUIÈME PARTIE

De la GRANDE PARTITION ou PARTITION D'ORCHESTRE
de sa LECTURE et de sa RÉDUCTION pour le PIANO

§ 110.— Avant d'entreprendre la lectur de la *grande partition*, il est indispensable de connaitre les *diverses manières dont on écrit* chacun des *intruments* de l'orchestre.

§ 111.— Les uns sont écrits dans le *ton* et au *diapason réels;* les autres, dans une *tonalité fictive* ou à un *diapason qui n'est pas le véritable*. Ces derniers sont des *instruments transpositeurs*. Pour les *réduire* au *piano* ils ex rent une *contre-transposition:*

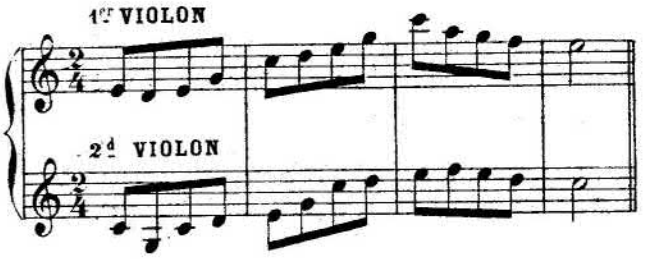
§ 112.— Ainsi, il faut *transposer* à la *seconde inférieure* un instrument qui est *noté* à une *seconde au-dessus* du *ton réel;* il faut *hausser* d'une *tierce majeure* celui qui est écrit à *deux tons trop bas;* etc.



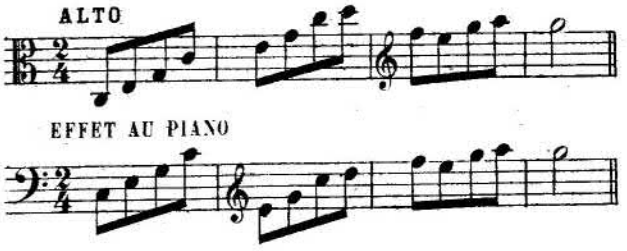
NOMENCLATURE DES INSTRUMENTS D'ORCHESTRE
ET NOTATIONS DIVERSES EN USAGE POUR CHACUN D'ENTRE EUX

INSTRUMENTS à CORDES à ARCHET

Violon.— Le 1er et le 2d Violon s'écrivent en *clé de sol 2me ligne.*(*)

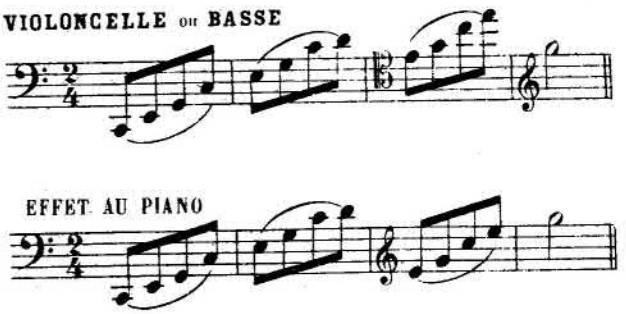


Alto.— L'Alto s'écrit, habituellement, en *clé d'ut 3me;* mais les notes aigües s'écrivent parfois en *clé de sol*.



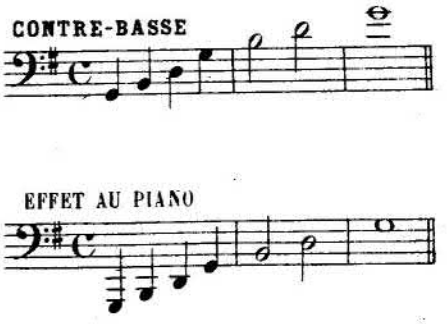
(*). Jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, les compositeurs écrivaient le *1er Violon* en *clé de sol 1re ligne*.

Violoncelle ou **Basse.**—Le Violoncelle s'écrit en *clé de fa 4me* pour les sons du *grave* et du *médium;* en *clé d'ut 4me* pour les sons *aigus*, et en *clé de sol* pour les sons *sur-aigus*.



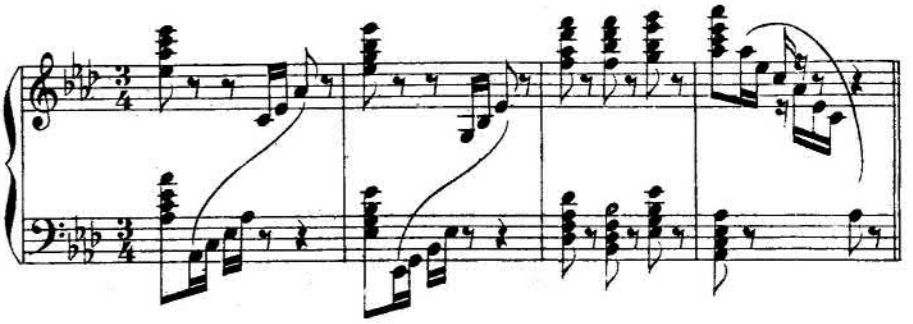
N-B. Le *Violon*, l'*Alto* et le *Violoncelle* sont écrits au *ton* et au *diapason réels*.

Contre-Basse.— La Contre-Basse s'écrit toujours en *clé de fa 4me*, l'effet produit est à l'*octave au-dessous* de la chose écrite.

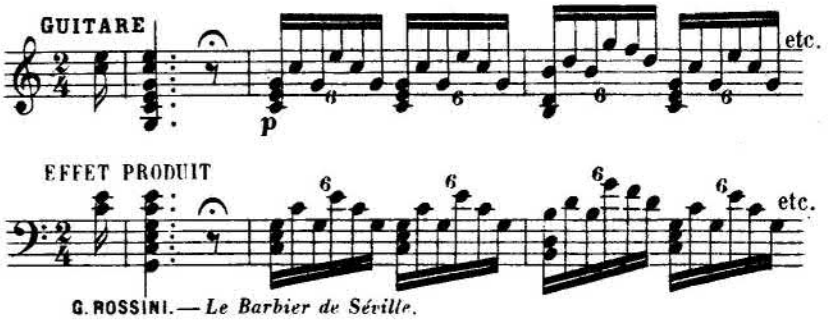


INSTRUMENTS à CORDES PINCÉES

Harpe.—La Harpe s'écrit comme le piano sur deux portées: *clé de sol* et *clé de fa*.

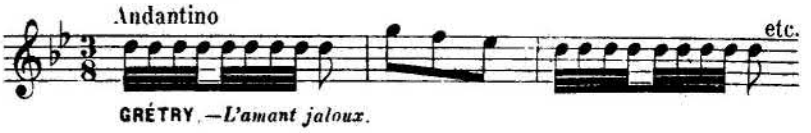


Guitare.—La Guitare s'écrit en *clé de sol 2de* et *une octave au-dessus* du *son réel*. (Cet instrument est rarement employé dans l'orchestre)



G. ROSSINI.— *Le Barbier de Séville.*

Mandoline.—La Mandoline s'écrit en *clé de sol* et au *diapason réel*.

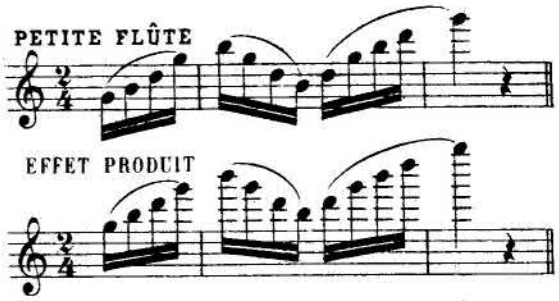


GRÉTRY.—*L'amant jaloux.*

INSTRUMENTS à VENT en BOIS

Flûte ou **Grande Flûte.**—La Flûte s'écrit en *clé de sol*, au *ton* et au *diapason réels*.

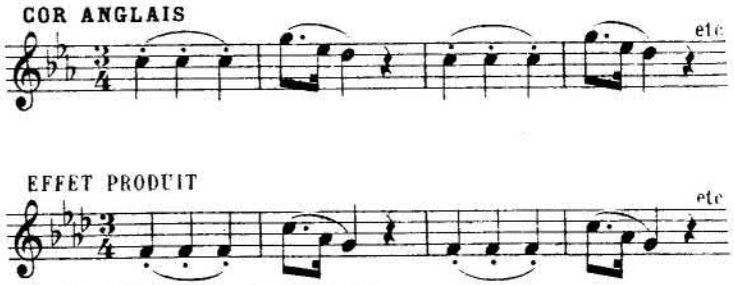
Petite Flûte ou **Octave.**— La Petite Flûte s'écrit comme la Grande, mais l'effet produit est à l'*octave au-dessus* de la chose écrite.



Hautbois.— Le Hautbois s'écrit en *clé de sol*, au *ton* et au *diapason réels*.

(ÉMILE DURAND.— *Ouverture de Concert*)

Cor anglais.—Le Cor anglais s'écrit, habituellement, en *clé de sol* et à la *quinte au-dessus* du *ton réel*.

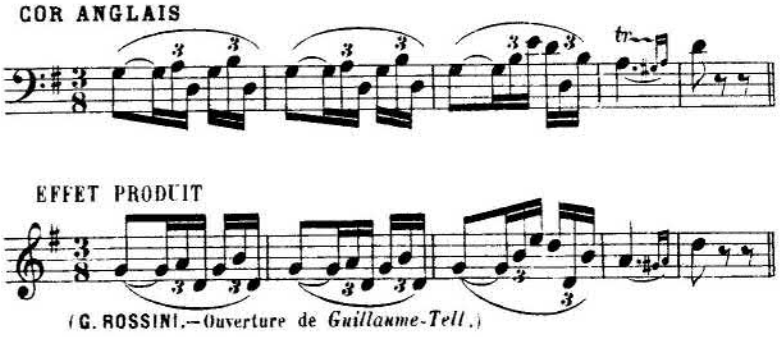


(G. MEYERBEER.— *Le Prophète.*)

Les anciens compositeurs l'écrivaient, généralement, en *clé d'ut 2me*, au *ton* et au *diapason réels*. (C'est ainsi qu'*Halévy* l'a écrit dans la *Juive*, les *Mousquetaires de la Reine* et le *Val d'Andorre*)

(HALÉVY.— *Le Val d'Andorre*)

Dans *Guillaume-Tell*, ROSSINI a noté le Cor anglais en *clé de fa 4me*, à l'octave au-dessous du *son réel*.



(G. ROSSINI.—Ouverture de *Guillaume-Tell*.)

Clarinette. — A l'orchestre, on se sert alternativement de *trois clarinettes*, celle en *ut*, celle en *si bémol* et celle en *la*.

Ces trois clarinettes s'écrivent en *clé de sol*.

La Clarinette en *ut* est la *seule* qui soit notée dans le *ton* et au *diapason réels*.

CLARINETTE en UT

La Clarinette en *si* ♭ s'écrit à *un ton au-dessus* du *son réel*.

CLARINETTE en SI ♭

On doit la lire en *clé d'ut 4me*; *l'effet produit* est celui de la clarinette en *ut* ci-dessus.

(A L'OCTAVE HAUTE)

La Clarinette en *la* s'écrit à *un ton et demi* au-dessus du *son réel*.

CLARINETTE en LA

On doit la lire en *clé d'ut 1re*; *l'effet produit* est celui de la clarinette en *ut* ci-dessus.

EFFET PRODUIT

Cor de Basset. — Le Cor de Basset est à la *clarinette en ut* ce que le *cor anglais* est au *hautbois*: Il s'écrit en *clé de sol* et à la *quinte au-dessus* du *ton réel*: on doit le lire en clé d'*ut 2de*

COR DE BASSET

etc.

EFFET PRODUIT

etc.

(MOZART. — *Requiem*)

Clarinette Basse en *SI* ♭. Cet instrument s'écrit en *clé de sol* et doit se lire en *clé d'ut 4me*, comme la *clarinette ordinaire* en *si* ♭.

L'effet produit est à l'*octave au-dessous* de cette dernière et à la *neuvième au-dessous* de la *clarinette* en *ut*.

CLARINETTE BASSE

etc.

EFFET PRODUIT

etc.

(MEYERBEER. — *Les Huguenots*)

Basson. — Le Basson s'écrit au *ton* et au *diapason réels*, en clé de fa 4me pour les *sons* du *grave* et du *médium* et en *clé d'ut 4me* pour les *sons aigus*.

BASSON

etc.

(BEETHOVEN. — *Grand Septuor*)

etc.

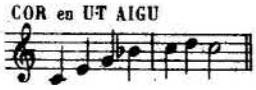
(BOÏELDIEU. — Ouverture du *Petit Chaperon rouge*)

INSTRUMENTS à VENT, en CUIVRE

Cor ordinaire. — Grâce aux tons de rechange (tubes accessoires qui s'emboitent dans le tube principal) on obtient des *cors* dans *tous les tons*.

Le Cor en *ut aigu* (in C Alto) est le seul qui ne soit pas tranpositeur

COR en UT AIGU



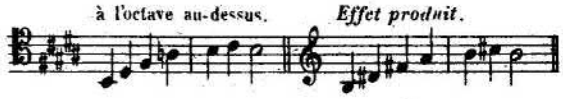
il doit se lire et s'exécuter au piano tel qu'il est écrit.

Le Cor en *si aigu* (in B Alto) transpose à la 2de mineure inférieure

COR en SI AIGU

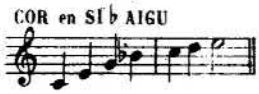
il doit se lire en clé d'ut 4me

à l'octave au-dessus. *Effet produit.*



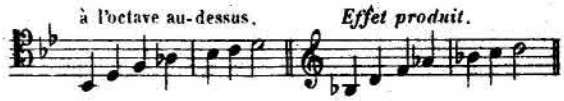
Le Cor en *si ♭ aigu* (in B ♭ Alto) transpose à la 2de majeure inférieure

COR en SI ♭ AIGU



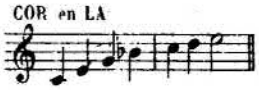
idem

à l'octave au-dessus. *Effet produit.*



Le Cor en *la* (in A) transpose à la 3ce mineure inférieure

COR en LA

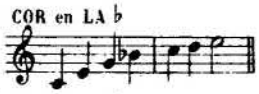


il doit se lire en clé d'ut 1re

à l'unisson. *Effet produit.*

Le Cor en *la ♭* (in A ♭) transpose à la 3ce majeure inférieure

COR en LA ♭

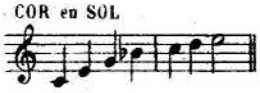


idem

à l'unisson. *Effet produit.*

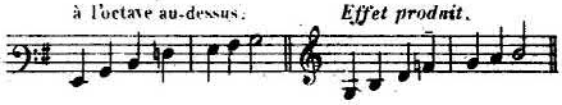
Le Cor en *sol* (in G) transpose à la 4te juste inférieure

COR en SOL



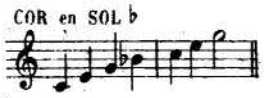
il doit se lire en clé de fa 3me

à l'octave au-dessus. *Effet produit.*



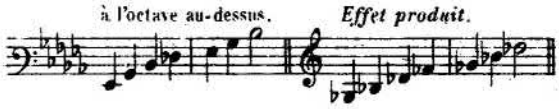
Le Cor en *sol ♭* (in G ♭) transpose à la 4te augmentée inférieure

COR en SOL ♭



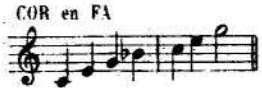
idem

à l'octave au-dessus. *Effet produit.*



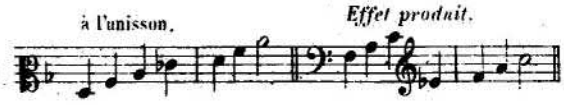
Le Cor en *fa* (in F) transpose à la 5te juste inférieure

COR en FA



il doit se lire en clé dut 2de

à l'unisson. *Effet produit.*



Le Cor en *mi* (in E) transpose à la 6te mineure inférieure

COR en MI

il doit se lire en clé de fa 4me

à l'octave au-dessus

Effet produit

Le Cor en *mi* ♭ (in E ♭) transpose à la 6te majeure inférieure

COR en MI ♭

idem

à l'octave au-dessus

Effet produit

Le Cor en *ré* (in D) transpose à la 7me mineure inférieure

COR en RÉ

il doit se lire en clé d'ut 3me

à l'unisson

Effet produit

Le Cor en *ré* ♭ (in D ♭) transpose à la 7me majeure inférieure

COR en RÉ ♭

idem

à l'unisson

Effet produit

Le Cor en *ut grave* (in C) transpose à l'octave inférieure

COR en UT GRAVE

il doit se lire en clé de sol à l'octave au-dessous

Effet produit

Le Cor en *si grave* (in B) transpose à la 9me mineure inférieure

COR en SI GRAVE

il doit se lire en clé d'ut 4me

à l'unisson

Effet produit

Le Cor en *si* ♭ *grave* (in B ♭) transpose à la 9me majeure inférieure

COR en SI ♭ GRAVE

idem

à l'unisson

Effet produit

Le Cor en *la grave* (in A basso) transpose à la 10me mineure inférieure

COR en LA GRAVE

il doit se lire en clé d'ut 1re

à l'octave au-dessous

Effet produit

N.-B. Le cor ordinaire s'écrit en *clé de sol*, sauf pour les *sons graves* qui, souvent, sont notés sur la *clé de fa*

et quelquefois à une octave au-dessous du son réel

au lieu de

Cor à pistons.— Cet instrument *s'écrit* et se *lit* comme le *Cor ordinaire*.

Trompette ordinaire.— La Trompette, comme le Cor, peut être mise dans *tous les tons* au moyen de *tubes de rechange*. On l'écrit toujours en *clé de sol;* la trompette en *ut* est la *seule qui ne transpose pas*.

La Trompette en *sol* (in G) transpose à la 5te juste supérieure — TROMPETTE en SOL — elle doit se lire en clé de fa 3me — à 2 Octaves au-dessus — *Effet produit*

La Trompette en *fa* ♯ (in F ♯) transpose à la 4te augmentée supérieure — TROMPETTE en FA ♯ — elle doit se lire en clé d'ut 2de — à l'octave au-dessus — *Effet produit*

La Trompette en *fa* ♮ (in F ♮) transpose à la 4te juste supérieure — TROMPETTE en FA ♮ — idem — à l'octave au-dessus — *Effet produit*

La Trompette en *mi* (in E) transpose à la 3ce majeure supérieure — TROMPETTE en MI — elle doit se lire en clé de fa 4me — à 2 Octaves au-dessus — *Effet produit*

La Trompette en *mi* ♭ (in E ♭) transpose à la 3ce mineure supérieure — TROMPETTE en MI ♭ — idem — à 2 Octaves au-dessus — *Effet produit*

La Trompette en *ré* (in D) transpose à la 2de majeure supérieure — TROMPETTE en RÉ — elle doit se lire en clé d'ut 3me — à l'octave au-dessus — *Effet produit*

La Trompette en *ré* ♭ (in D ♭) transpose à la 2de mineure supérieure — TROMPETTE en RÉ ♭ — idem — à l'octave au-dessus — *Effet produit*

La Trompette en *ut* (in C) ne transpose pas — TROMPETTE en UT — elle doit se lire telle qu'elle est écrite — à l'unisson — *Effet produit*

La Trompette en *si* (in B) transpose à la 2de mineure inférieure — TROMPETTE en SI — elle doit se lire en clé d'ut 4me — à l'octave au-dessus — *Effet produit*

La Trompette en *si* ♭ (in B ♭) transpose à la 2de majeure inférieure — TROMPETTE en SI ♭ — idem — à l'octave au-dessus — *Effet produit*

La Trompette en *la* (in A) transpose à la 3ce mineure inférieure — TROMPETTE en LA — elle doit se lire en clé d'ut 1re — à l'unisson — *Effet produit*

Trompette à pistons.— Cet instrument se lit comme la *trompette ordinaire*.

Cornet à pistons.— Cet instrument a presque autant de *tons de rechange* que la trompette; les *seuls* qui soient employés à l'orchestre sont ceux en *ut, si* ♭, *la, la* ♭ et *sol*. Ils donnent l'*unisson* des *cors* en *ut aigu, si* ♭ *aigu, la aigu, la* ♭ et *sol*.

Les *cornets à pistons* s'écrivent toujours en *clé de sol;* leur *transposition* se fait comme celle des *cors*, mêmes tonalités.

Trombone.— Il y a *trois espèces* de Trombones : 1° le trombone *basse*, 2° le trombone *ténor*, 3° le trombone *alto*. Ils s'écrivent *dans le ton* et au *diapason réels*.

On note : le *Trombone basse*, en clé de *fa* 4me — traduction pour le Piano } Même écriture

le *Trombone ténor*, en clés de *fa* 4me et d'*ut* 4me — traduction pour le Piano

le *Trombone alto*, en clé d'*ut* 3me — traduction pour le Piano

Les orchestres français ne possèdent, généralement, que des *trombones ténors*.

On les trouve disposés, tantôt sur *trois portées*, clés de *fa*, *ut* 4me et *ut* 3me, comme pour trombones *basse*, *ténor* et *alto*

tantôt sur *deux portées*, tantôt sur *une seule*, ou bien

Ophicléide.— L'Ophicléide basse *en ut* est le seul employé dans l'orchestre. Il s'écrit en *clé de fa* dans le *ton* et au *diapason réels*, comme le *trombone basse*.

INSTRUMENTS MIXTES *(BOIS ET MÉTAL)*

Saxophones.— Il y a *cinq espèces* de saxophones :

1° le *Saxophone Soprano* en *si* ♭ qui transpose à la 2de majeure inférieure — SAXOPHONE SOPRANO — il doit se lire en *clé d'ut* 4me — à l'8ve au-dessus — *Effet produit*

2° le *Saxophone Alto* en *mi* ♭ qui transpose à la 6te majeure inférieure — SAXOPHONE ALTO — il doit se lire en *clé de fa* — à l'8ve au-dessus — *Effet produit*

3° le *Saxophone Ténor* en *si* ♭ qui transpose à la 9me majeure inférieure — SAXOPHONE TÉNOR — il doit se lire en *clé d'ut* 4me — à l'unisson

4° le *Saxophone Baryton* en *mi* ♭ qui transpose à la 13me majeure inférieure — SAXOPHONE BARYTON — il doit se lire en *clé de fa* — à l'unisson

5° le *Saxophone Basse* en *si* ♭ qui transpose à la 16me majeure inférieure — SAXOPHONE BASSE — il doit se lire en *clé d'ut* 4me — à l'8ve au-dessous — *Effet produit*

INSTRUMENTS A PERCUSSION

Timbales. — En général, on se sert de *deux timbales* dont l'une donne la *tonique* et l'autre la *dominante*. On les note toutes les deux en *clé de fa* et sur *une même portée* au moyen des *sons réels*.

Timbales en *ut* et *sol* — Timbales en si ♭ et *fa* — Timbales en *ré* et *la*

Jadis les Timbales étaient toujours notées en *ut sol* — si bien qu'il fallait traduire cette indication — TIMBALES en MI ♭ — par

Tambour et Grosse Caisse. — Le Tambour ou *caisse claire*, la caisse roulante et la *grosse caisse*, n'ayant pas un son bien déterminé au point de vue de l'*intonation*, on note ces instruments sur un *degré quelconque*, mais le plus souvent à la place de l'*ut*; le premier en *clé de sol*, les deux autres en *clé de fa*.

S'il est utile d'en faire entendre le *rythme*, il faut choisir pour cela le *son* qui s'accorde le mieux avec *l'harmonie employée*.

Tempo di Marcia

ORCHESTRE — *ff*

TAMBOUR

GROSSE CAISSE

Arrangement au PIANO — Rythme du Tambour

Cymbales et Triangle. — Il en est de même des *cymbales* et du *triangle* qui se notent :

les *cymbales* en clé de *fa*, le *triangle* en clé de *sol*

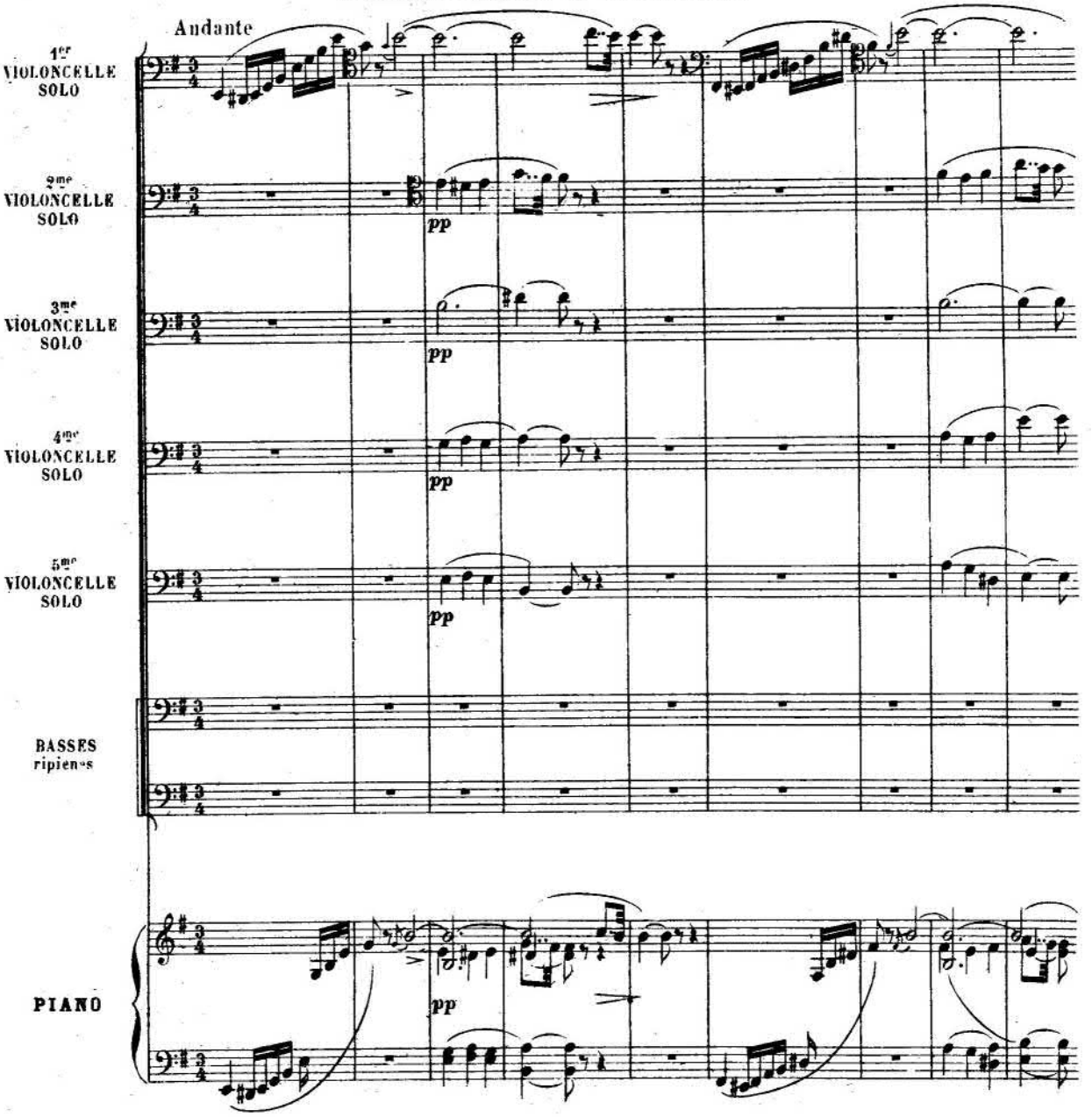
TRANSCRIPTION et RÉDUCTION pour le PIANO

DE LA GRANDE PARTITION

L'*arrangement* pour le piano d'une partition d'orchestre doit être, nécessairement, *subordonné à l'habileté plus ou moins grande* du pianiste chargé de l'exécuter.

Il est certains passages disposés de telle sorte qu'on peut les *jouer tels quels* sur le piano : ce n'est, dès lors, qu'une affaire de *coup d'œil* et de *doigté*.

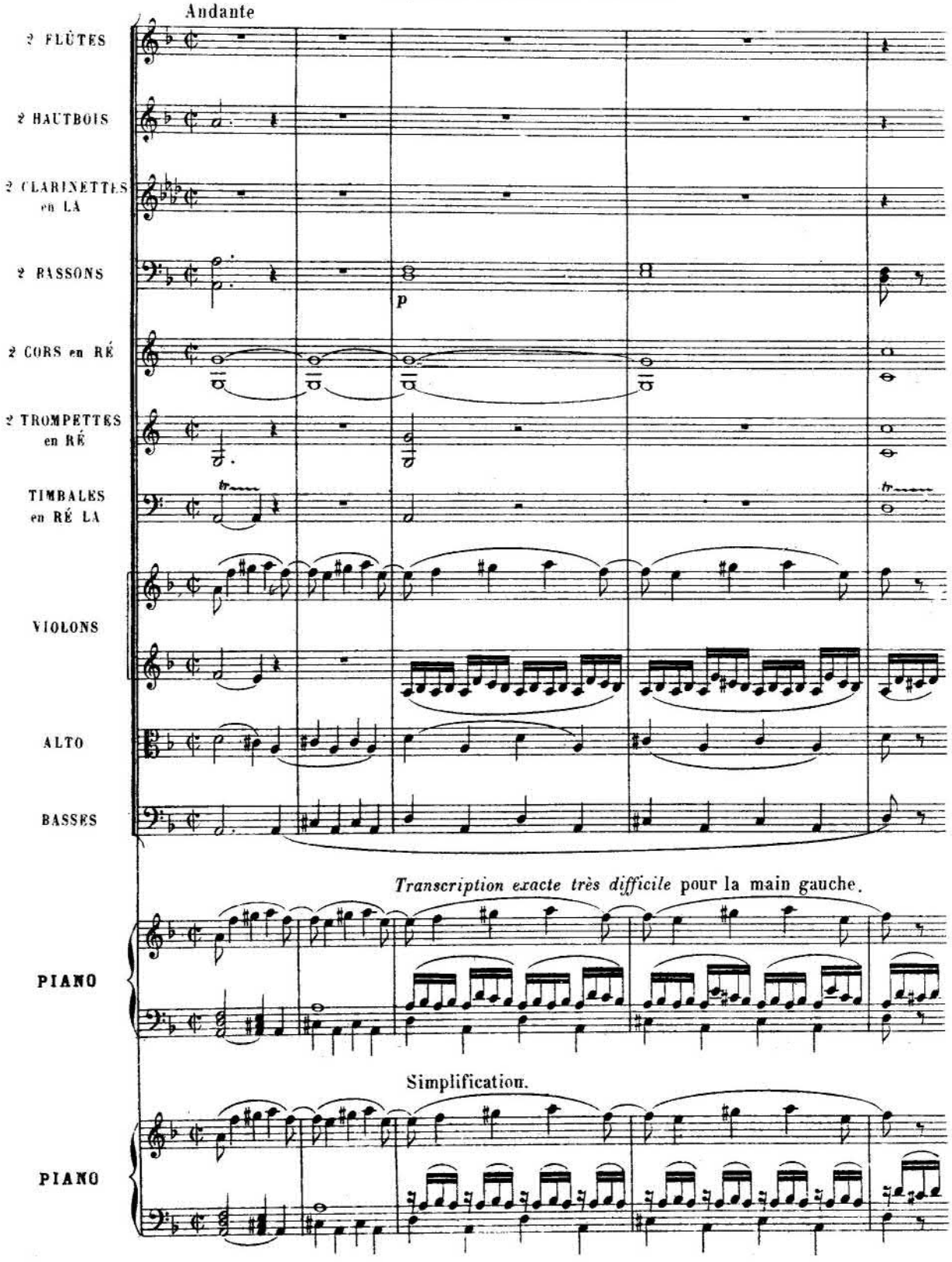
ROSSINI. — Ouverture de *Guillaume-Tell.*



OBSERVATION. — La partie de piano joue exactement *tout ce qui est écrit pour l'orchestre* à ce moment : c'est une *transcription exacte*.

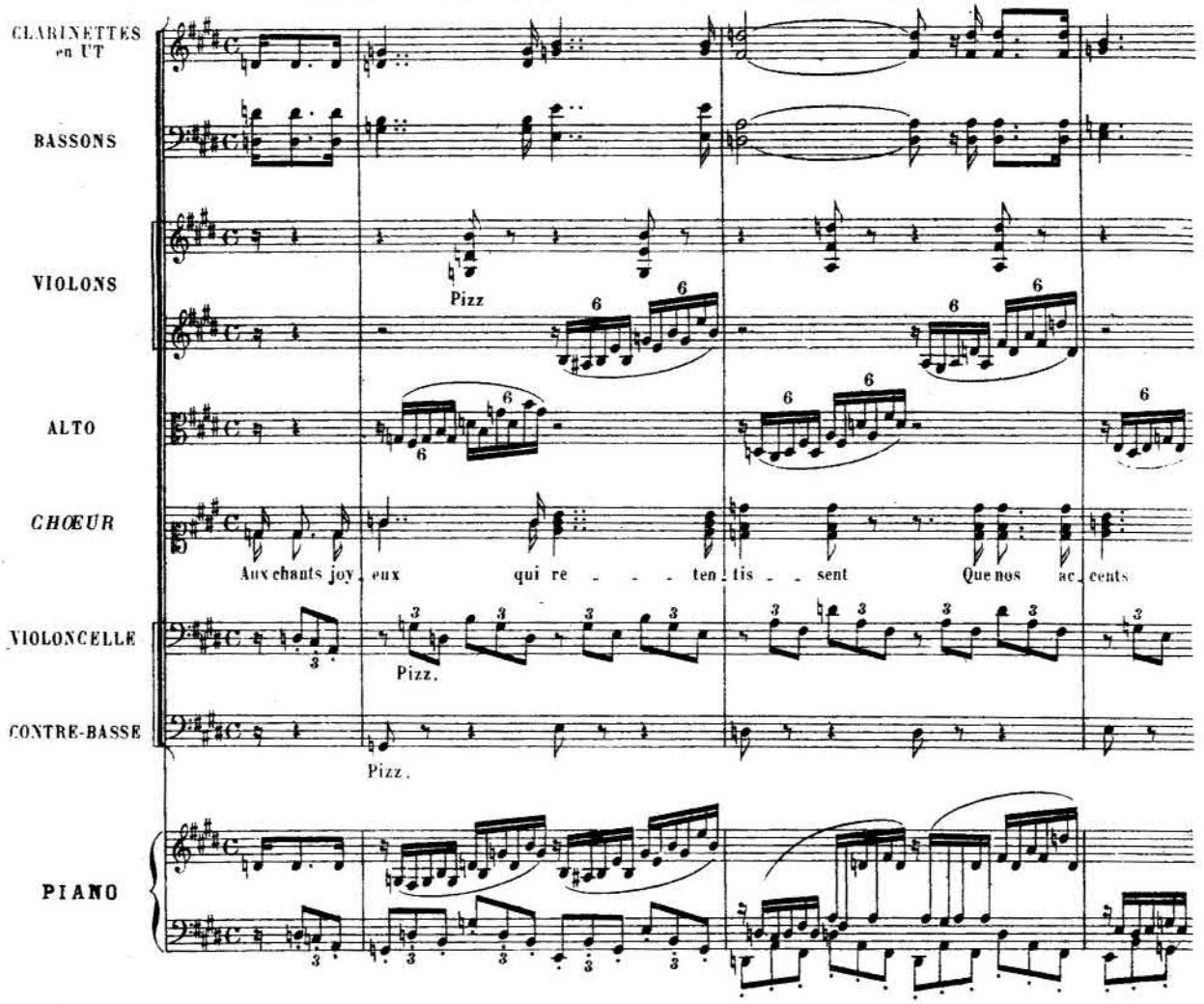
Cependant, tel passage *exécutable* pour un *pianiste habile* ne le sera pas pour un *pianiste médiocre:* celui-ci devra le *simplifier* pour pouvoir le jouer.

MOZART. — Fragment de l'Ouverture de *Don Juan*



Dans tous les passages qui, *n'étant pas jouables* tels qu'ils sont écrits, nécessitent une *réduction*, l'accompagnateur doit, autant que son talent de pianiste le lui permet, *respecter le texte* qu'il a sous les yeux, en jouant aussi fidèlement que possible *les parties les plus essentielles* de la composition, et ne négliger que les *parties accessoires* qu'il ne pourrait executer en même temps que les autres, avec assez de netteté.

ROSSINI.—Fragment d'un Chœur du 1er Acte de *Guillaume-Tell*



OBSERVATIONS.—Dans l'impossibilité de jouer à la fois : d'une part, les *clarinettes* et *bassons*, d'autre part, toutes les parties *d'instruments à cordes*, il était préférable d'abandonner les *clarinettes* et les *bassons* qui ne font guère que *doubler les parties de chant*, et de ne jouer, de la *main gauche*, que la *contre-basse* et le *violoncelle*, et de la *main droite*, l'*alto* et le *2d violon* qui ont les *dessins les plus intéressants* de l'accompagnement.

La partie de *violoncelle* a même dû être *modifiée;* parce que, sans cela, les *deux mains* se seraient *embarrassées l'une l'autre* en voulant jouer, telle qu'elle est écrite, cette partie avec celles de l'*alto* et du *2d violon*.

Quant aux *accords du 1er violon*, ils ont dû être *sacrifiés*, étant *presque inexécutables en même temps que les dessins* placés à la main droite.

FIN du TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT

Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris
Tél. : 208-76-83

A. L. 6703.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Avant-propos	1
De la Basse chiffrée	3

PREMIÈRE PARTIE

HARMONIE CONSONANTE

	Pages
1re Série d'exercices. (*Accds de 3 sons fondamentaux*)	7
Leçons résumant les exercices de la 1re série	11
2me Série d'exercices — *Accords de sixte*	13
Leçons résumant les exercices de la 2me série	19
3me Série d'exercices — *Accords de quarte et sixte*	20
Leçons résumant les exercices de la 3me série	22
Accords de *quarte augmentée et sixte*	»
4me Série d'exercices — *Accords brisés*	24
Leçons résumant les exercices de la 4me série	28
Transposition de la basse chiffrée	»
5me Série d'exercices — Cadences et Marches	30
Leçons contenant des *Marches unitoniques*	31
Modulation *aux tons voisins*	32
Modulation *aux tons éloignés*	34
Enharmonie	35
6me Série d'exercices — *Marches modulantes*	36
Cadence évitée	38
Leçons spéciales sur chacun des états des accords de trois sons	39
Contrepoints renversables	42
Leçon à exécuter d'après un *thème donné*	43
7me Série d'exercices — *Notes de passage et broderies.* Accords de trois sons *fondamentaux*	44
8me Série d'exercices. *Accords de sixte*	50
Marches unitoniques à imitations	53
Leçons résumant les 7me et 8me Séries d'exercices	54

DEUXIÈME PARTIE

HARMONIE DISSONANTE NATURELLE

	Pages
Accord de *septième de dominante*	57
9me Série d'exercices	58
Leçons	60
Accord de *quinte diminuée et sixte*	62
10me Série d'exercices	»
Leçons	64
Accord de *sixte sensible*	65
11me Série d'exercices	66
Leçons	67
Accord de *triton*	68
12me Série d'exercices	69
Formule contenant l'accord de 7me de dominante et ses 3 renversements dans tous les tons	71
Leçons	72
13me Série d'exercices — 7me de dominante et ses renversements en *accords brisés*	73
Leçons	77
14me Série d'exercices — *Résolutions exceptionnelles*	78
Leçons	82
Leçons difficiles	»
15me Série d'exercices — *Notes de passages et broderies* — Accords de 7me de dominante	88
Leçons	92
Accord de *septième de sensible*	94
16me Série d'exercices	95
Leçons	96
Accord de *quinte* et *sixte sensible*	97
17me Série d'exercices	98
Leçons	99
Accord de *triton* et *tierce majeure*	100
18me Série d'exercices	101
Leçons	102
Accord de *seconde sensible*	103
19me Série d'exercices	104
Leçons	106
Leçons difficiles	»
Accord de *septième diminuée*	109
20me Série d'exercices	110
Leçons	111
Accord de *quinte diminuée* et *sixte sensible*	112
21me Série d'exercices	113
Leçons	114
Accord de *triton* et *tierce mineure*	115
22me Série d'exercices	116
Leçons	117
Accord de *seconde augmentée*	118
23me Série d'exercices	119
Leçons	122

Pages

24me Série d'exercices — 7me de sensible et 7me diminuée en *accords brisés* 123
Leçon 127
25me Série d'exercices — *Echanges de notes* avec *notes de passages* — Septième de sensible . . 128
Leçon 131
26me Série d'exercices — *Résolutions exceptionnelles* 132
Leçons 137
Accords de *neuvième de dominante* 138
27me Série d'exercices 139
Leçons 140
28me Série d'exercices — *Résolutions exceptionnelles* . 141
Leçons 142
29me Série d'exercices — Renversements des 9mes . . »
Leçon 143
Accords de 7me et de 9me *sur-tonique* 144
30me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 149

TROISIÈME PARTIE

HARMONIE DISSONANTE ARTIFICIELLE

Pages

Accords de *septième* par *prolongation* 150
31me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 152
Accords de *quinte et sixte* 153
32me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 154
Accords de *tierce et quarte* 155
33me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 157
Accords de *seconde* 158
34me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 160
Altérations dans les accords de septième 161
Résolutions exceptionnelles . . . . . »
Accords brisés — Septièmes par prolongation . . »
Echanges de notes avec notes de passage 162
Variantes, broderies et notes de passages . . . . »
Des retards 163
Retard de la basse dans les accords de trois sons fondamentaux . . . . . »
35me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 165
Retard de la 6te par la 7me dans les accds de *sixte* . 166
36me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 168
Retard de la 4te par la 5te dans les accords de *quarte et sixte* 169
37me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 170
Retard de la 3ce par la 4te dans les accords de *trois sons fondamentaux* 171
38me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 174
Retard de la basse dans les accords de *sixte* . . 175
39me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 177
Retard de la 6te dans les accords de *4te et 6te* . 178
40me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 179
Retard de l'8ve par la 9me (*Accds de 3 sons fondamaux*) 180
41me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 182
Retard de l'8ve par la 9me (*Accords de Sixte*) . . 183
42me Série d'exercices . . . . . »
Leçon . . . . . »
Retard de l'8ve par la 9me (Accords de *4te et 6te*) . . 184
43me Série d'exercices . . . . . »
Leçon . . . . . »
Retards simultanés (Accds de *3 sons fondamentaux*) . 185
Retards de la 3ce et de l'8ve par la 4te et la 9me . »
44me Série d'exercices . . . . . »
Retards de la 3ce et de la 5te par la 4te et la 6te . 186
45me Série d'exercices . . . . . »
Retards de la 6te et de l'8ve (Accords de *sixte*) . . . 188
46me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 189
Retards de la 4te et de la 6te (Accords de *4te et 6te*) . »
47me Série d'exercices . . . . . »
Retards de la 6te et de l'8ve (Accords de *4te et 6te*) . 191
48me Série d'exercices . . . . . »
Leçons . . . . . »
Retards simultanés à résolutions successives . . . »
Retard de la 3ce (Accord de *7me de dominante*) . . . 192
49me Série d'exercices . . . . . »
Retard de la basse (Accord de *5te diminuée et 6te*) . 193
50me Série d'exercices . . . . . »
Retard de la 6te (Accord de *6te sensible*) 194
51me Série d'exercices . . . . . »
Retard de la 4te (Accord de *triton*) 196
52me Série d'exercices . . . . . »
Leçons 197
Retard de la 5te (Accord de *7me de dominante*) . . . 198
53me Série d'exercices . . . . . »
Retard de la 3ce (Accord de *5te diminuée et 6te*) . . 199
54me Série d'exercices . . . . . »
Retard de la basse (Accord de *6te sensible*) 200
55me Série d'exercices . . . . . »
Retard de la 6te (Accord de *triton*) 201
56me Série d'exercices . . . . . »
Leçons . . . . . »
Retard de la 3ce (Accords de *septième de sensible des deux modes*) 202
57me Série d'exercices . . . . . »
Retard de la basse (Accd de *5te dimin. et 6te sensible*) . 203
58me Série d'exercices . . . . . »
Retard de la 6te (Accd de *triton et tierce*) 204
59me Série d'exercices . . . . . »
Retard de la 4te (Accd de *2de augmentée*) 205
60me Série d'exercices . . . . . »
Leçon 207

Pages

DES ALTÉRATIONS 208
61me Série d'exercices (Altération ascendante de la 5te dans l'accord parfait majeur et ses renversements) . . »
62me Série d'exercices (Altération descendante de la 5te dans l'accord parfait majeur et ses renversements) . . 212
Leçon 213
63me Série d'exercices (Altération ascendante de l'8ve dans l'accord parfait majeur) 214
Leçon 215
64me Série d'exercices (Altération ascendante de la *fondamentale* dans l'accord *parf. min.* et ses renvts). . . »
Altér. ascendte de la 5te (Accd parf. min. et renvsts). . 218
Altér. ascendte de l'8ve dans l'accd *parf. min*. . . . 219
Altér. descendte de la fondamentale (Accord parfait mineur) 220
Altér. descendte de l'8ve (Accord parfait mineur). . . . »
Leçon 221
65me Série d'exercices (*Altér. ascendte de la 3ce* dans l'accord de *5te diminuée* et ses renversements). 222
Altér. descendte de la 3ce (Accord de *5te diminuée*) . . 223
Leçon. . . . . »
66me Série d'exercices (*Altér ascendte de la 5te* dans l'accd de *7me de dominante* et ses renvsts) 224
Altér. descendte de la 5te (*7me de dominte* et renvsts). . 225

Pages

Altér. ascendte de l'8ve (Accord de *7me de dominte*) . 226
Leçon 227
67me Série d'exercices (*Altérat. ascendte de la fondamentale* dans l'accd de *7me mineure*) 228
Altér. ascendte de la 6te (Accord de 5te et 6te du 6me degré, mode mineur). 229
Leçon 230
68me Série d'exercices (*Altér. ascendte de la 3ce* dans l'accd de 7me min. et 5te dimin. du 2d degré, mode min.) . »
Leçon 231
Accords de *sixte augmentée*. 232
Altérations retardées par leur degré supérieur. . »
Altérations et *retards simultanés* . . . . . »
Résolutions exceptionnelles des *altérations non-préparées* 233
69me Série d'exercices . . . . . »
Retards obtenus par la *prolongation des notes altérées* . . . . . »
70me Série d'exercices . . . . . »
Leçon 234
MODULATIONS ENHARMONIQUES . . . . . »
PÉDALES. 235
BASSES CHIFFRÉES sur l'ensemble du Cours 236
Leçons contenant des *Contrepoints renversables*. . 242

QUATRIÈME PARTIE

DU CHANT DONNÉ
ou de la Mélodie à Accompagner au Piano

Règles. . . . . P. 246

Page

Chants donnés extraits des partitions des Compositeurs Français et Etrangers depuis *Rameau* (1737) jusqu'à nos jours (1884) 249

CINQUIÈME PARTIE

De la GRANDE PARTITION ou PARTITION D'ORCHESTRE
de sa Lecture et de sa Réduction pour le Piano

Considérations générales . . . . . P. 276

Pages

NOMENCLATURE des INSTRUMENTS D'ORCHESTRE et notations diverses en usage pour chacun d'entre eux 276
Instruments à cordes, *à archet*. . . . . »
Instruments à *cordes pincées*. 277
Instruments à vent, en *bois*. 278

Pages

Instruments à vent, en *cuivre* 280
Instruments mixtes (*bois et métal*) 283
Instruments à *percussion* 284
TRANSCRIPTION et RÉDUCTION pour le Piano de la Grande Partition 285

OUVRAGES THÉORIQUES – TRAITÉS

Beaucamp. 24 LECONS D'HARMONIE. Alternés. Basses et Chants donnés :
Livre de l'élève – Réalisations.

Bitsch. PRÉCIS D'HARMONIE TONALE.
- LE PROBLEME D'HARMONIE, en 24 leçons annotées, préface de Cl. Delvincourt :
- EXERCICES D'HARMONIE, en 2 volumes.
- NOUVEAUX EXERCICES D'HARMONIE, en 2 volumes.
- EXERCICES PRÉLIMINAIRES A L'ÉTUDE DE L'HARMONIE.
- 14 LEÇONS DE CONCOURS. Exercices d'harmonie.
- 20 LEÇONS DE CONCOURS. Exercices d'harmonie.
- 24 LEÇONS DE CONCOURS. Exercices d'harmonie.

Boutry. EXERCICES PRÉLIMINAIRES à l'étude d'harmonie.

Busser. 25 LEÇONS D'HARMONIE.

Chailley. L'IMBROGLIO DES MODES.
- LES NOTATIONS MUSICALES NOUVELLES.
- TRAITÉ HISTORIQUE D'ANALYSE HARMONIQUE.

Chailley et Challan (H). THÉORIE COMPLETE DE LA MUSIQUE, préface de Cl. Delvincourt, directeur du Conservatoire National de Musique.
1er Volume : 1er Cycle – 2e Volume : 2e Cycle.
Les mêmes, texte espagnol.

Challan (H). 380 BASSES ET CHANTS DONNÉS, 10 volumes.

Dautremer (M). 45 LEÇONS D'HARMONIE.

Duclos. 24 TEXTES D'HARMONIE :
Basses et Chants donnés. – Réalisations.

Dupré (M). COURS D'HARMONIE ANALYTIQUE :
1er Année. 2e Année.
Les mêmes, texte espagnol.
- COURS DE CONTREPOINT.
- COURS COMPLET DE FUGUE :
1er Volume : Cours de Fugue .
2e Volume : Corrigés du cours de Fugue.

Durand (E). THÉORIE MUSICALE.
- TRAITÉ COMPLET D'HARMONIE, texte portugais, en 2 vol.
- RÉALISATIONS DES LEÇONS DU TRAITÉ D'HARMONIE
- ABRÉGÉ DU COURS D'HARMONIE, texte espagnol.

Falk. INTRODUCTION A L'ÉTUDE DE L'HARMONIE. RELATIVITÉ DES CLÉS.
- PRÉCIS TECHNIQUE DE COMPOSITION MUSICALE, théorique et pratique.
- TECHNIQUE DE LA MUSIQUE ATONALE.
- TECHNIQUE COMPLETE ET PROGRESSIVE DE L'HARMONIE.

Friboulet. 24 LEÇONS D'HARMONIE.

Lequien. 500 QUESTIONS ET RÉPONSES GRADUÉES DE THÉORIE MUSICALE.

Louvier. 50 BASSES ET CHANTS D'ACCOMPAGNEMENT.

Messiaen. TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICAL :
1er Volume : Texte. – Le même, texte anglais .
2e Volume : Exemples musicaux.
- VINGT LEÇONS D'HARMONIE, dans le style de quelques auteurs importants de l'«Histoire Harmonique» de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel.

Presle (de la). 60 LEÇONS D'HARMONIE.

Rimsky-Korsakoff (N). TRAITÉ D'HARMONIE.

*

Bozza. TABLEAU INSTRUMENTAL indiquant l'étendue, la notation écrite et les sons réels de tous les instruments principaux des orchestres symphoniques et militaires, complété par un tableau annexe concernant les instruments divers, les claviers et les instruments à percussion. Grand dépliant mural facile à afficher.

Van de Vyvère. TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET SYNOPTIQUE D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de 1500 à nos jours, en rapport avec des événements des Beaux-Arts et des Lettres.